فنِ افسانہ نگاری

وقار عظیم

فنِّ افسانہ نگاری

(ترمیم و اضافہ شدہ ایڈیشن)

قیمت :- سات روپے

ناشر:- چمن بکڈپو اُردو بازار - دہلی

(مطبوعہ:- محبوب المطابع برقی پریس دہلی ۶)

عابدہ کے نام

فہرست

۱
افسانے کی حقیقت ۱۷
۲
موضوع کی تلاش اور مواد کی فراہمی ۶۳
۳
پلاٹ (۱) ۸۳
۴
پلاٹ (۲) ۱۱۱
۵
افسانے کی سُرخی ۱۲۵
۶
کہانی کی فنّی ترتیب اور فضا بندی ۱۳۷
۷
تمہید اور خاتمہ ۱۶۵

۸
افسانہ اور سیرت کشی ۱۸۹

۹
افسانہ اور رُومان ۲۱۹

۱۰
افسانہ اور حقیقت ۲۵۳

۱۱
افسانہ اور مقامی رنگ ۲۷۷

۱۲
افسانے کے اسالیب ۲۹۵

۱۳
افسانہ اور افسانہ نگار ۳۰۹

۱۴
افسانہ نگار اور قاری ۳۳۷

۱۵
اچھی کہانی ۳۶۱

دیباچہ طبع ثانی

۱۹۳۵ء کے شروع میں مَیں نے ایک کتاب "افسانہ نگاری" کے نام سے لکھی تھی اور سوائے اس وقت کے جب میں نے اکٹھی بہت سی کتابیں اپنے کمرے میں رکھی دیکھیں اور اُنھیں اپنے دوستوں اور کرم فرماؤں کی خدمت میں پیش کرنا شروع کیا۔ میں اس کتاب کی طرف سے کبھی مطمئن نہیں ہوا۔ دوسروں کے کہے بغیر بھی مجھے اس میں بہت سی خامیاں نظر آتی تھیں۔ (اور یہ ساری خامیاں میرے خیال میں مصنف بننے کے شوق اور جوش کا نتیجہ تھیں) میں اس کا منتظر تھا کہ کتاب ختم ہو جائے تو اس پر نظر ثانی کروں۔ کتاب ختم ہو گئی۔ میں کئی دفعہ اسے لے کر بیٹھا بھی لیکن ہر دفعہ فرصت، اطمینان اور ہمت کی کمی محسوس ہوئی۔ لیکن اب مختلف سمتوں سے تقاضا ہوا اور اتفاق سے فرصت اور اطمینان کا وقت بھی مل گیا تو میں نے اس کتاب پر نظر ثانی کی ہے۔ موضوع کی مناسبت اور شاید تجارتی پہلو کی افادیت کے پیش نظر اس مرتبہ کتاب کا نام "فنِ افسانہ نگاری" رکھ دیا ہے۔

کتاب پر نظر ثانی کرتے وقت میں نے مختلف ابواب میں خاصی کاٹ چھانٹ بھی کی ہے اور ترمیم اور اضافے سے بھی کام لیا ہے۔ "شعور کی رو" کے نفسیاتی فن نے پلاٹ اور کردار نگاری کے مفہوم اور طریقوں میں جو فرق پیدا کر دئے ہیں ان کی وجہ سے ان دو بابوں میں خاص طور پر تبدیلیاں اور اضافے ضروری تھے۔ بارھواں باب بالکل نیا اضافہ ہے۔ دوسرا باب بھی تھوڑے سے بہت فرق کے ساتھ دوبارہ لکھا گیا ہے۔ باقی بابوں میں بھی بیان کا جو غیر ضروری جوش تھا اُسے بھی میں نے حتی الامکان مناسب حدوں میں لانے کی کوشش کی ہے اور اس طرح میرا خیال ہے کہ اب کتاب پہلے سے بہت بہتر ہو گئی ہے۔ پھر بھی "حرفِ آخر" نہیں۔ اول تو اس لئے کہ یہ ذاتی "حرفِ آخر" نہیں اور دوسرے اس لئے بھی کہ افسانے کے فن کے متعلق جب بھی کچھ لکھا جائے اُسے انتہائی کوشش کے باوجود

"حرفِ آخر" نہیں کہا جا سکتا۔ افسانہ (اپنے موجودہ مفہوم میں) ہمارے اپنے زمانے کی چیز ہے۔ ہمارے ہی زمانے میں اس نے اتنی شکلیں بدلی ہیں کہ اب اس کی پہلی اور موجودہ ہیئت میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اس "ہیئت کذائی" میں اسے پہچاننا بھی آسان نہیں۔ افسانہ جس زمانے کی چیز ہے، اس زمانے کے مزاج کی ساری خصوصیتیں بھی اس میں موجود ہیں۔ زمانہ تیز رو ہے۔ وہ سستی اور سُبک روی سے جلدی تھک جاتا ہے۔ اس زمانے کے مصروف و مشغول انسان کو اپنی دلچسپی کے لئے کسی ایسی چیز کی ضرورت تھی جس میں اُسے زیادہ وقت نہ صَرف کرنا پڑے، جس سے اُس کی جلد تھک جانے والی رُوح اُکتا کر بھاگنے کی کوشش نہ کرے۔ اُسے کسی ایسی چیز کی ضرورت تھی جس میں فن کی نزاکت ہو، اختصار اور ایجاز ہو، تفصیلوں سے زیادہ تصوّر آفرینی ہو اور جو اس کے جذبات پر تیزی سے اثر انداز ہونے کے علاوہ اس کے تخیل کو عمل کا موقع دے، جو اس مصروف، مشغول، تھکے ماندے انسان کو حقیقت کی ٹھوس اور تلخ دنیا سے بچا کر تھوڑی دیر کے لئے اُسے نرم و نازک بازوؤں میں پناہ دے سکے۔ افسانے نے نئے زمانے اور نئے زمانے کے انسان کے لئے وہی سب کچھ مہیا کر دیا جس کی اُسے ضرورت تھی اور اس لئے اس نے رفتہ رفتہ اتنی مقبولیت حاصل کی اور اب وہ ادب کی ساری اصناف پر چھایا ہوا ہے۔ افسانوں کی کتابیں اور افسانوں سے بھرے ہوئے مجموعے اس تیزی سے شائع ہو رہے ہیں کہ مصروف انسان کے لئے شاید ان کی رفتار کا ساتھ دینا بھی دشوار بن گیا ہے۔ افسانوں کی اس مقبولیت کا ایک نتیجہ یہ نکلا ہے کہ افسانے کے فن نے بڑی تیزی کے ساتھ نئی نئی راہیں اختیار کی ہیں اور اب اس کا فن اس منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں تک اس کے پہنچنے کا تصور بھی مشکل تھا لیکن اب جبکہ زمانے نے اس کی لچک اور صلاحیتوں کو دیکھ لیا ہے ہم آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ افسانے کے فن کو ابھی اور بدلنا ہے۔ ابھی بہت سی راہیں ہیں جو اسے طے کرنی ہیں، بہت سے نئے راستے ہیں جو اسے بنانے ہیں۔ ابھی اس میں ایسے تجربوں کی گنجائش ہے جن کا حال کسی نے آج تک نہیں سُنا۔ اس سیّال اور لچک دار فن کے ساتھ

ماضی کی بڑی بڑی روایتیں ہیں اور یہ روایتیں ایک ایسے روشن اور رنگین مستقبل کی طرف اشارہ کر رہی ہیں جس میں افسانے کے فن کے لئے ہزار ہا نئے امکانات چھپے ہوئے ہیں۔ ان نئے امکانات کی امید سب کو ہے لیکن ان کی ہیئت کا علم کسی کو نہیں، اور اس لئے افسانے کے فن کے متعلق کچھ لکھ کر یہ کہنا کہ یہ حرفِ آخر ہے ماضی اور مستقبل کی طرف سے آنکھیں بند کر لینا ہے۔ میرے نزدیک تو یہ کہنا بھی غلطی ہے کہ افسانے کا فن اس وقت جس حالت میں ہے اس کے متعلق سب کچھ لکھا جا چکا ہے۔ یہ فن اتنی ترقی کر کے بھی ابھی عبوری دور سے گزر رہا ہے اور اسی لئے اس کے متعلق کوئی منظم یا مرتب قاعدے بنانے بھی ممکن نہیں۔ آپ اس کتاب کو ان حالات کی روشنی میں دیکھئے ممکن ہے آپ کو زیادہ مایوسی نہ ہو۔

"افسانہ نگاری" شائع ہوئی تھی تو اس پر استادِ مکرم پروفیسر مسعود حسن رضوی نے ایک مختصر تعارف لکھ کر مجھ پر کرم فرمایا تھا۔ کاغذ کی کمی کی وجہ سے اس مرتبہ میں نے وہ تعارف کتاب میں شامل نہیں کیا۔ تاہم ان کے الطاف کریمانہ کا ممنون اب بھی ہوں۔

میرے دوست غلام عباس صاحب نے مجھے بعض ایسی کتابیں پڑھنے کو دی تھیں جن سے اس کتاب کے مواد میں ترمیمیں اور اضافے کرنے میں مجھے بے حد مدد ملی ہے۔ میں اس سلسلے میں غلام عباس صاحب کا ممنون ہوں۔

مجھے اپنے عزیز شاگرد محمد صدیق صاحب مالک ادارۂ ادبیات نو کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے جنھوں نے تقاضے کر کر کے مجھ سے اس کتاب کی نظرِ ثانی کرائی لیکن بعض مجبوریوں کی وجہ سے اسے شائع نہیں کر سکے۔

اور اب یہ کتاب نظرِ ثانی کے کوئی چار سال بعد شائع ہو رہی ہے۔

وقار عظیم

دیباچہ طبع سوم

افسانہ نگاری کا پہلا ایڈیشن ۱۹۳۵ء میں اور دوسرا (فنِ افسانہ نگاری کے نام سے) ۱۹۴۹ء میں شائع ہوا تھا۔ دوسرے ایڈیشن کے متعلق میں نے ۱۹۴۹ء میں عرض کیا تھا کہ وہ بہت سی ترمیموں اور اضافوں کے بعد شائع کیا جا رہا ہے۔ اس وقت مختلف بابوں میں مطالب کے جو اضافے کیے گئے تھے ان کے علاوہ کتاب میں ایک نیا باب بھی بڑھایا گیا تھا اور کتاب کی ضخامت میں چند صفحوں کا اضافہ ہو گیا تھا۔

۱۹۴۹ء کا ایڈیشن کئی سال ہوئے ختم ہو گیا اور جب بازار میں اس کی مانگ ہوئی تو میں نے اس پر نظرِ ثانی شروع کی۔ نظرِ ثانی کرتے وقت محسوس ہوا کہ کتاب کے ابواب میں خاصی کاٹ چھانٹ کی ضرورت کے علاوہ بعض نئے ابواب کا شامل کرنا ضروری ہے۔ اس مقصد سے ایک بار پھر انگریزی کتابوں کا مطالعہ شروع کر کے مواد کی فراہمی کی طرف توجہ کی۔ جوں جوں نئی کتابیں سامنے آتیں یہی خیال پیدا ہوتا کہ اس مرتبہ کتاب کے مطالب کو نئے سانچے میں ڈھالا جائے۔ اسی خیال نے کام کو خاصا طول دے دیا اور جس کام کا آغاز تین چار سال ہوئے کیا تھا وہ اب کہیں جا کر اس قابل ہوا ہے کہ میں اس کی طرف سے مطمئن ہوں۔

اس کتاب کا پہلا اور دوسرا ایڈیشن جن صاحبان کی نظر سے گزرا ہے انھیں پہلی ہی نظر میں یہ کتاب بالکل مختلف اور بعض حیثیتوں سے بالکل نئی معلوم ہوگی۔ کتاب میں جو اضافے ہوئے ہیں ان کی نوعیت دو طرح کی ہے۔ اول تو وہ اضافے ہیں جو مختلف بابوں میں ہوئے ہیں۔ ان کے متعلق صرف یہ عرض کرنا ہے کہ ہر باب میں کچھ نہ کچھ باتیں ضرور بڑھائی گئی ہیں لیکن بعض صورتوں میں ان بڑھائی ہوئی

باتوں کی وجہ سے باب کی پوری ہیئت ہی بدل گئی ہے۔ افسانہ کیا ہے؟ افسانہ اور ناول، افسانے کی فنی ترتیب اور فن اور فن کار اسی طرح کے ابواب ہیں۔ افسانہ اور حقیقت، افسانہ اور مقامی رنگ، اور افسانہ نگار اور قاری نئے باب ہیں اور ان میں اس طرح کی باتیں کہی گئی ہیں جن کی طرف اُردو کی تحریروں میں اشارے تو ملتے ہیں لیکن ان پر تفصیل سے بحث نہیں کی گئی۔ افسانہ نگاری کے فن کے متعلق یہ باتیں اس انداز میں گویا سب سے پہلے کہی گئی ہیں۔ اِن ترمیموں اور اضافوں کا نتیجہ یہ نکلا کہ اب "فنِ افسانہ نگاری" کی ضخامت پہلے سے دوگنی ہوگئی ہے اور یہ کسی پُرانی کتاب کا نیا ایڈیشن ہونے کے بجائے حقیقت میں ایک نئی کتاب ہے۔

کتاب پر نظر ثانی کرنے سے پہلے میں نے جن انگریزی کی کتابوں سے خاص طور پر فائدہ اٹھایا ان کے نام ذیل میں درج ہیں کہ جو صاحبان افسانہ نگاری کے فن کا مطالعہ زیادہ تفصیل سے کرنا چاہتے ہیں وہ انھیں پڑھ سکیں:۔

BLISS Perry — A Study of Prose Fiction
Henry James — The Art Of Fiction
H.E. Bates — The Modern Short Story
Bertha Evans Wota — Short Stories Of Today
Henry James — The House Of Fiction
Brander Matthews — The Philosophy Of the Short Story
Edith Wharton — The Writing Of Fiction
J. Isaacs — Assessment Of Twentieth

	Century Literature
W.V.O'Conner	Forms Of Modern Fiction
R.West and R. Stallman	The Art Of Modern Fiction
Foster Harris	Basic Formulas Of Fiction
Hoffman	Fundamentals Of Fiction Writing
Edgar	Art Of the Novel
A.C.Ward	Aspects Of Modern Short Story
Robert Smith	Writing Fiction, Techniques Of the Craft
John Aldridge	Critiques and Essays On Modern Fiction
Edward J.O.Brien	The Advance Of Short Story
Robert Oberfirst	Technique Sells the Short Stories
Barry Pain	The Short Story

R. Francis Foster — How to write and Sell Short Stories

کتاب کی تیاری اور طباعت کے مختلف مراحل میں اردو مرکز کے مالک و
منتظم جناب ظہیر الدین صاحب نے اس کام میں جس دلچسپی کا اظہار کیا ہے اس
کے لیے شکریہ بڑی رسمی سی چیز ہے، اس لئے کہ ان کی حیثیت میرے لئے
ناشر کی کم اور ایک مشفق بھائی کی زیادہ ہے اور ہمارے معاشرے میں بھائیوں
کا شکریہ ادا کرنا جذبۂ احسان مندی کے اظہار کی پسندیدہ صورت نہیں۔

وقار عظیم

افسانے کی حقیقت

بدیہی اسباب کی بنا پر مختصر افسانہ ہمارے زمانے کی سب سے مقبول ادبی صنف ہے۔ مقبولیت کا سب سے بڑا سبب تو یہ ہے کہ سائنس کے اس برق رفتار عہد میں انسان کی سب سے بڑی دولت زندگی کے تیزی سے گزرتے ہوئے لمحات ہیں۔ ان تیزی سے گزرتے ہوئے لمحات کی قیمت مقابلے اور مسابقے نے اور بھی بڑھا دی ہے اور یوں فرصت ناپید اور اس لئے حد درجہ بیش بہا دولت بن گئی ہے۔ وقت اور فرصت کی اس اہمیت کا اثر زندگی کے ہر شعبے پر پڑا ہے اور فن نے جو زندگی کے میلانات کا عکس ہے اپنے آپ کو ایسے سانچوں میں ڈھالا ہے جو زمانے کے مزاج سے مطابقت رکھتے ہوں۔ اس طرح نئے فن بھی پیدا ہوئے ہیں اور پرانے فن کی صورت بھی بدلی ہے ادب میں زمانے کے اس نئے مزاج کا بہترین مظہر مختصر افسانہ ہے۔

وہ زمانے کے مزاج کا مظہر بھی ہے اور اس زمانے میں زندگی کے دن گزارنے والے انسان کی جذباتی اور نفسیاتی ضرورتوں اور تقاضوں کی تسکین کا وسیلہ بھی۔ انسان کو اتنی فرصت نہیں کہ وہ تفریح کی ضرورت اور اہمیت کے احساس کے باوجود تفریح کے ایسے مشغلے اختیار کرے جن میں وقت زیادہ صرف ہوتا ہے، یا ایسی چیزوں کا مطالعہ کرے جو اس سے غور و فکر اور توجہ و انہماک کا مطالبہ کرتی ہوں۔ مختصر افسانے نے انسان کی ان مجبوریوں اور پابندیوں میں اُسے وہی چیز دی ہے جس کی اُسے ضرورت تھی، اور ایک ایسے انداز میں دی ہے جو زمانے کی نزاکتوں اور لطافتوں سے مطابقت اور مناسبت رکھتا ہے۔ دفتر جاتے ہوئے، بس میں بیٹھے بیٹھے، دوپہر کا کھانا کھاتے اور شام کی چائے پیتے وقت ہوٹل میں، ایک پروگرام اور دوسرے پروگرام کے درمیان کے مختصر سے وقفے میں، آج کل کا مصروف انسان آسانی سے ایک مختصر افسانہ پڑھ کر اپنے ذہن کے لئے تسکین، تشفی اور سرور و انبساط کا وہ سرمایہ فراہم کر لیتا ہے جس کی ضرورت اُسے ہمیشہ رہی ہے اور آج اور بھی زیادہ ہے۔

یہی باتیں ہیں جنھوں نے افسانے کو موجودہ دَور کی سب سے مقبول صنف بنا یا ہے۔ ایک خاص دَور کا پڑھنے والا جس چیز کا مطالبہ کرتا ہے، لکھنے والوں نے اُسے وہی چیز دی ہے۔ یوں کہانی انسان کے لئے کوئی نئی چیز نہیں۔ اپنی اجتماعی زندگی کے بالکل ابتدائی دَور سے

کہانی کہنا اور کہانی سُننا انسان کا محبوب و مرغوب مشغلہ رہا ہے اور مشرق و مغرب دونوں میں اس نے مختلف شکلیں اختیار کیں اور مختلف نام پائے
Romance, Tall, Parable, Fable, Legend myth
قصہ کہانی، داستان، حکایت، روایت ان بہت سے ناموں میں سے چند ہیں اور ہر ایک کے مفہوم میں تھوڑا تھوڑا سا، بعض صورتوں میں بہت تھوڑا اور بہت نازک فرق ہے ـــــ یہی نازک فرق ہے جو کہانی کی دوسری قسموں اور اس صنف میں موجود ہے جسے ہم مختصر افسانہ Short Story کہتے ہیں۔ Brander Matthews نے چھوٹی کہانیوں کے اس فرق کی وضاحت اور مختصر افسانے کے امتیاز کا ذکر بڑے اچھے الفاظ میں کیا ہے :۔

"مختصر افسانہ اُن کہانیوں سے بالکل مختلف اور امتیازی صنف ہے جو اتفاق سے کہانی ہونے کے علاوہ مختصر بھی ہوتی ہیں۔ یہ کہانی کی ایک واضح فنی صورت ہے، اور ایجاز و اختصار، جدت، فنی حُسن اور تخیل کی چاشنی اس کی امتیازی خصوصیات ہیں"

یہی امتیازی خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اب سے تقریباً ایک صدی یا اس سے بھی کچھ پہلے (۱۸۴۲ء میں) امریکی افسانہ نگار ... Edgar Allan Poe. نے ایک واضح صنفِ ادب کی حیثیت سے اس کی تعریف کی۔ اپنے ہم عصر ہارتھون (Hawthorne) کے

کہانیوں کا تعارف کراتے ہوئے اُس نے لکھا ہے کہ:۔

"ایک چابک دست فنکار نے ایک کہانی لکھی ہے۔ اُس نے بڑی احتیاط اور غور و فکر کے بعد یہ طے کیا کہ وہ اپنے قاری کے ذہن پر کون سا واحد تاثر قائم کرنا چاہتا ہے۔ اس واحد تاثر کو پیشِ نظر رکھ کر وہ ایسے واقعات مہیا کرتا ہے جن سے یہ مقصود تاثر پیدا ہو سکے۔ اس کی پوری کہانی میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں جس کا مقصد براہِ راست یا بالواسطہ اِس مخصوص تاثر کا پیدا کرنا نہ ہو۔"

Poe کی اس فنّی تعریف کے بعد مختصر کہانی کی ایک واضح اور امتیازی صنف کا آغاز ہوا اور پو اور ہارتھون نے امریکہ میں گوگول اور چیخوف نے روس میں اور فلابیر اور موپیساں نے فرانس میں اس صنف کا ادبی مقام متعین کیا۔ یہ بات اب سے ایک صدی سے زیادہ پہلے کی ہے۔ اس کے بعد سے اب تک بلاشبہ ہزاروں کہانیاں لکھی گئی ہیں۔ اور خود کہانی (یا مختصر افسانہ) لکھنے والوں اور اس صنف کے نقّادوں نے اس کی سیکڑوں تعریفیں کر کے اس کے فنّی حدود مقرر کئے ہیں۔ ان بیشمار تعریفوں میں چند کا اعادہ شاید اس سبق کے تازہ کرنے میں مدد دے جسے افسانے کے مصنّف اور قاری دونوں نے بھلا دیا ہے۔ افسانے اور دوسری طرح کی مختصر کہانیوں کا باہمی فرق بتاتے ہوئے A.J.J. Ratcliff نے لکھا ہے کہ "مختصر افسانہ سیدھی سادی کہانی

نہیں بلکہ ایک ایسی فنی تخلیق ہے جس میں فن کار کے ارادے اور حکمت کو دخل ہوتا ہے۔" یہ فنی تخلیق خود Ratcliff کے الفاظ میں اور امریکہ کی معروف افسانہ نگار خاتون مس الزبتھ بووین کے نزدیک عہدِ حاضر کی پیداوار ہے۔ H.G. Well نے مختصر افسانے کی تعریف کرتے ہوئے اُسے "قصے کی ایسی قسم" بتایا ہے جسے "آدھ گھنٹہ میں پڑھا جاسکے۔" چیخوف کے خیال میں مختصر افسانے کا امتیاز یہ ہے کہ نہ اس کا واضح آغاز ہوتا ہے اور نہ واضح انجام E.J. O Brien کے نزدیک "مختصر افسانے کی پہلی شناخت یہ ہے کہ افسانہ نگار نے اپنے منتخب کئے ہوئے حقائق اور واقعات کو حد درجہ مؤثر بنایا ہو۔" W.B. Pitkin مختصر افسانے کو "ایسا بیانیہ ڈراما" بتاتا ہے "جو واحد تاثر پیدا کرے۔"

J. B. Esenwein نے مختصر افسانے کی ذرا مفصل تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

> "مختصر افسانہ ایک مختصر تخیئلی تخلیق ہے، جس سے کسی ایک مخصوص واقعے یا ایک مخصوص کردار کا نقش پلاٹ کے ذریعے اس طرح اُبھارا جاتا ہے کہ پلاٹ کی ترتیب و تنظیم سے ایک مخصوص (واحد) تاثر پیدا ہوسکے۔"

اسی طرح Clayton Hamilton اپنی کتاب Materials of Fiction میں مختصر افسانے کا مقصد یہ بتاتا

ہے کہ وہ کم سے کم لفظوں میں اور زیادہ سے زیادہ موثر انداز میں پڑھنے والے کے ذہن میں ایک واحد تاثر پیدا کرے۔"

ان سب تعریفوں (جو حقیقت میں بے شمار تعریفوں میں سے صرف چند ہیں) کا تجزیہ کیا جائے تو جو باتیں نمایاں طور پر سامنے آتی ہیں یہ ہیں:

۱۔ مختصر افسانہ نثر کی ایک مختصر بیانیہ تحریر (تخلیق) ہے جو ایک واحد ڈرامائی واقعے کو اُبھارتی ہے۔

۲۔ مختصر افسانے میں کسی ایک کردار (یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ) کے نقوش نمایاں کیے جاتے ہیں (اس میں کردار کی ذہنی کشمکش یا اس کی زندگی کا کوئی ایک واقعہ بھی شامل ہے۔

۳۔ مختصر افسانے میں واقعات کی تفصیل اتنے اختصار اور ایجاز کے ساتھ بیان کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس کا ایک (واحد) تاثر قبول کرے۔

اس کے علاوہ ان مختلف تعریفوں میں جن دوسری باتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، وہ یہ ہیں:-

۱۔ مختصر افسانہ ایسا ہونا چاہیئے کہ اُسے آدھ گھنٹہ میں پڑھا جا سکے۔

۲۔ مختصر افسانے میں کوئی واضح آغاز اور انجام نہیں ہوتا۔

یہ دو باتیں ان تعریفوں میں محض ضمناً آگئی ہیں۔ غور کیا جائے تو حقیقت میں یہ باتیں ان بنیادی خصوصیات یا اس بنیادی خصوصیت

کے نتائج ہیں جو افسانے کی ہر تعریف میں مشترک ہے۔ افسانے کا بنیادی فنی مقصود وحدتِ تاثر ہے۔ کسی ادبی تخلیق سے وحدتِ تاثر کی توقع اسی صورت میں کی جاسکتی ہے کہ اُسے ایک نشست میں پڑھا جاسکے۔ کسی طویل تخلیق یا تصنیف کے مطالعے کے دَوران میں جو متعدد وقفے آتے ہیں ان سے اس تاثر کے بدل جانے اور بعض صورتوں میں ختم ہو جانے کا امکان اور اندیشہ ہوتا ہے جو ابتدائی مطالعے میں قائم ہوا تھا۔ کبھی کبھی تو مطالعے کے دَوران میں ایک مختصر سا وقفہ بھی تاثر کی وحدت ختم کرنے کے لئے کافی ہے۔ مختصر افسانے کے مصنّفوں، نقّادوں اور مبصّروں نے اسی نفسیاتی ضرورت اور احساس کے تحت اس کی طوالت پر الفاظ کی تعداد اور وقت کی ایک خاص مدّت کی قیدیں لگائی ہیں اور کہا ہے کہ مطالعے کی اس مختصر مدّت میں قاری کا دل افسانہ نگار کی مٹھی میں ہوتا ہے، اور کوئی بیرونی اثر (جس میں تھکن بھی شامل ہے) اِس تاثیر کے عمل میں مخل نہیں ہوتا۔ اس طرح گویا مختصر افسانے کی پہلی شرط اس کا اختصار ہے۔

اس شرط کو اپنے فن کا نقطۂ آغاز سمجھ کر افسانہ نگار جب اپنے فنی عمل کی راہ متعین کرتا ہے تو اُسے مختلف مدارج و مراحل میں اختصار کی یہ بنیادی شرط (جو حقیقت میں وحدتِ تاثر پیدا کرنے کی لازمی شرط ہے) اپنے سامنے رکھنی پڑتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ افسانہ نگار کے فن کے وہ مختلف مدارج و مراحل کیا ہیں۔ پہلا مرحلہ اور بنیادی مرحلہ

جیسے افسانے کا مقصود بھی کہنا چاہیئے وہی ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا۔ اگر افسانہ نگار نے یہ مرحلہ کامیابی سے طے نہیں کیا تو اسے اگلے مرحلے طے کرنے میں طرح طرح کی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑے گا۔ جب تک اُسے اسی بات کا علم نہ ہو اور جب تک اس نے یہ فیصلہ نہ کیا ہو کہ افسانے کے ذریعہ وہ کون سا واحد تاثر پیدا کرنا چاہتا ہے تو وہ کیسے سوچ سکے گا کہ یہ تاثر کیسے پیدا کیا جائے۔ اس کے برخلاف جب اُسے یقین کے ساتھ یہ معلوم ہے کہ اس کے افسانے کا فنی مقصود کون سا واحد تاثر ہے تو دوسرے مرحلے خود بخود سامنے آجاتے ہیں۔ اِس لئے مقصد کے یقینی تعیّن کے بعد فوراً ہی یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ مقصد کس طرح حاصل کیا جائے۔ یا یوں کہیئے کہ یہ تاثر کیسے پیدا یا قائم کیا جائے۔ یہ گویا دوسرا مرحلہ ہے۔

اس مرحلے پر افسانہ نگار اپنے گوناگوں مشاہدات اور تجربات میں سے بعض کو یہ مخصوص تاثر پیدا کرنے کے لئے منتخب کرتا ہے اور بعض اوقات ان مشاہدات اور تجربات سے الگ ہٹ کر اپنے مقصد کے لئے بعض نئے تجربات کی تخلیق کرتا ہے اور اس کام میں تصوّر اور تخیّل سے پوری مدد لیتا ہے۔ اس موقع پر اس کا رُجحان حقیقت کے بجائے رومانیت کی طرف ہوتا ہے، اس نئے تاثر کی وحدت اور شدّت کے لئے اسے معمولی کی بجائے غیر معمولی کی مدد لینی پڑتی ہے۔ اختصار، ایجاز اور حسنِ انتخاب یوں تو ہر طرح کے فن کے حُسن کا وسیلہ ہے، لیکن مختصر افسانے میں اس کی اہمیت

اس لئے زیادہ ہے کہ اگر افسانہ نگار نے واقعات کے انتخاب میں پوری احتیاط اور فنی چابک دستی سے کام نہیں لیا تو اس کا اثر فنی عمل کے دوسرے مرحلوں اور پہلوؤں پر پڑے گا اور اس طرح وحدتِ تاثر میں کمی آجائے گی۔

مشاہدات اور تجربات میں سے اپنے مقصد کے لئے بعض کو منتخب کر لینے یا تصور و تخیل کی مدد سے بعض کی تخلیق و ایجاد کر لینے کے بعد افسانہ نگار کا اگلا قدم ان چیزوں میں ایسی ترتیب پیدا کرنا ہے جس سے افسانہ نگار کا مقصد حاصل ہو سکے۔ یہ مرحلہ ہے جسے عموماً پلاٹ کی تشکیل و تعمیر کا مرحلہ کہا جاتا ہے۔ واقعات و مشاہدات کی ترتیب کو افسانے میں ایک ایسے پلاٹ کی شکل اختیار کرنی چاہیئے جو دلچسپ ہو، نیا ہو اور پڑھنے والے کو برابر متوجہ اور منہمک رکھ سکے اور حیرت و مسرت کی کیفیتیں بھی پیدا کر سکے اور ان سب چیزوں کا مقصد وہی تاثر پیدا کرنا ہو جس کا تعین افسانہ شروع کرنے سے پہلے افسانہ نگار کر چکا ہے۔

ہر کہانی کے لئے عموماً تین چیزوں کو ضروری سمجھا گیا ہے یا تین عناصر ہیں جن سے کہانی بنتی اور مکمل ہوتی ہے۔ پلاٹ، کردار اور وقت اور مقام کی موجودگی یا زمان و مکان کا پس منظر۔ اس طرح گویا جب افسانہ نگار اپنے فنی عمل کے تیسرے مرحلے سے گزرتا ہے، یعنی جب وہ پلاٹ کی تعمیر و تشکیل کرتا ہے تو اُسے واقعات کو زندگی کا رنگ دینے اور انھیں قابلِ قبول اور مؤثر بنانے کے لئے ان میں اور بعض کرداروں میں ایک رشتہ قائم کرنا پڑتا ہے۔ لیکن جس طرح افسانے کے فن نے

اس پر یہ پابندی لگائی ہے کہ وہ (وحدتِ تاثر اور اختصار کی خاطر) بہت سے واقعات میں سے صرف وہ منتخب کرے جو براہِ راست اس کے مقصد کو فائدہ پہنچاتے یا مدد دیتے ہیں، اسی طرح اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے افسانے کے ذریعے ایسے کردار پیش کرے جو نوعیت کے لحاظ سے نئے اور انوکھے ہوں اور فوراً نظروں میں کھب جائیں۔ ناول نگار اپنے کرداروں کو گوناگوں واقعات میں سے گزار کر، ارتقا کے مختلف مرحلوں سے گزرتا دکھا کر آہستہ آہستہ ان کی شخصیت کے نقش کو اُبھارتا اور مکمل کرتا ہے۔ ہم اُنہیں ہر آن بدلتا اور ایک واضح شکل اختیار کرتا ہوا پاتے ہیں۔ لیکن اس کے لئے وقت کی بھی ضرورت ہوتی ہے اور متعدد واقعات کی بھی۔ مختصر افسانہ نگار کے پاس یہ دونوں چیزیں نہیں۔ نہ زیادہ وقت نہ زیادہ واقعات اس لئے اُسے اپنے مقصد کے لئے ایسے کردار منتخب کرنے پڑتے ہیں جن پر ایک خاص رنگ چڑھ چکا ہے اور اگر اس کا مقصود کردار کی بدلتی ہوئی حالتوں کا دکھانا اور اس کے ارتقا اور نشو ونما کے نقوش کو اُبھارنا ہے تو اس کے لئے اُسے چند ایسے واقعات کا انتخاب کرنا پڑے گا جو اپنی نوعیت کے لحاظ سے اتنے تیکھے اور اتنے گہرے ہوں کہ کردار کی شخصیت کو پوری طرح نمایاں کر سکیں۔

کہانی میں (اس میں ہر طرح کی کہانیاں شامل ہیں) کردار کو پیش کرنے کے عموماً تین طریقے استعمال کئے جاتے ہیں۔ پہلا طریقہ تو کردار کے تفصیلی تعارف کا ہے۔ دوسرا طریقہ ڈرامائی ہے جس میں کردار اپنی گفتگو

اور اپنے عمل سے اپنے آپ کو نمایاں کرتا ہے۔ تیسرا طریقہ تجزیئے کا ہے جس میں کہانی لکھنے والا کردار کے خارجی ماحول کے علاوہ اُس کے ذہن اور دل کی کیفیتوں کا شناسا اور رازداں بن کر اس کے نقش کو اُبھارتا ہے۔ افسانہ نگار کو اپنے مقصد کے لئے ان تینوں طریقوں میں ترمیم کرنی پڑتی ہے۔ پہلے طریقے میں وہ بیان کو زیادہ سے زیادہ مختصر کرتا ہے، دوسرے طریقے میں وہ کردار کے لئے گفتگو اور عمل کے صرف چند موقعے مہیا کرتا ہے اور تیسرے طریقے میں تجزیے کی حدیں متعین کر کے اپنے آپ کو صرف انہیں کے اندر رکھتا ہے۔ اس کی کہانی میں کرداروں کی تعداد بھی کم ہوتی ہے اور اُس کی توجہ ان میں سے چند کرداروں اور یا صرف ایک کردار پر ہوتی ہے۔

واقعات اور کرداروں کے بعد تیسرا نمبر وقت اور مقام کا ہے۔ کہانی کی دوسری اصناف سے کہیں زیادہ وقت اور مقام یا زمانی و مکانی پس منظر مختصر افسانے میں اہم بن جاتا ہے۔ جو کچھ کردار ہے یا جو کچھ وہ کرتا ہے وہ حقیقت میں ایک خاص طرح کے ماحول یا زمانی و مکانی پس منظر کا نتیجہ ہے۔ لیکن کہانی میں یہ پس منظر واقعات اور کرداروں سے قطع نظر ایک اور اہم فنی اہمیت کا حامل ہے۔ مختصر افسانے کا پس منظر واقعات کو حقیقت کا رنگ دینے یا کرداروں کو حقیقی بنانے کے علاوہ ایک نفسیاتی اور نازک فنی تاثر بھی پیدا کرتا ہے۔ اس پس منظر سے جہاں ایک طرف کسی خاص وقت اور خاص مقام کی تصویر ہماری نظر کے سامنے آتی

ہے، دوسری طرف وقت اور مقام کی ایک خاص کیفیت اور ایک خاص روح ہم پر چھا جاتی ہے اور ہمیں اپنے رنگ میں ڈبو لیتی ہے۔ ہر مقام اور ہر وقت میں ایک جذباتی پہلو اور ایک جذباتی لذت ہے، افسانہ نگار ہمیں اِس جذباتی لذت سے رُوشناس کراتا ہے اور یوں افسانے میں وقت اور مقام ایک منفرد اور نمایاں حیثیت اختیار کر لیتے ہیں، یہاں تک کہ کبھی کبھی یہی چیز افسانے کا فنی مقصود معلوم ہوتی ہے۔ ہم افسانہ نگاری کے فنی ارتقا پر نظر ڈالیں تو ہمیں ہر زبان میں ایسی کہانیاں مل جائیں گی جن کا مقصد ایک خاص ماحول کی کیفیت کا جذباتی اور حسّی تاثر پیدا کرنے کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ کوئی خاص منظر، کوئی خاص ماحول اور اس ماحول کا مخصوص مقامی رنگ، اس کے وہ امتیازی نشان ہیں جو اُسے دوسرے مناظر اور فضاؤں سے الگ کرتے ہیں۔

جس طرح کہانیوں میں، اس کے باوجود کہ مناظر، ماحول اور پس منظر کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے، کبھی کبھی وحدتِ تاثر کی بنیاد اسی پر رکھی جاتی ہے۔ اسی طرح پلاٹ، کردار اور پس منظر کے ایک دوسرے سے وابستہ اور منسلک ہونے کے باوجود یہ بھی ہوتا ہے کہ مختلف کہانیوں میں اُن میں سے صرف ایک خاص چیز پر زور دیا جاتا ہے اور وہی وحدتِ تاثر کا سبب بنتی ہے۔ اگر کہانی میں وقت اور مقام کا نقش ایسے انداز میں اُبھارا گیا ہے کہ اس سے ایک جمالیاتی حُسن پیدا ہو جاتا ہے اور ہمیں سرور و انبساط حاصل ہوتا ہے تو وقت اور مقام ہی کہانی کو کہانی بنانے کے لئے کافی

ہیں۔ اگر کہانی کا پلاٹ نیا، دلچسپ، نشاط انگیز اور مسرور کن ہے تو وہ کرداروں کی موجودگی کے بغیر حقیقی فن پارہ بن سکتی ہے اور اگر کہانی کا کوئی کردار اپنی ذاتی حیثیت سے ایسا ہے کہ ہمیں فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے اور کہانی ختم ہونے تک ہماری توجہ اس کی طرف سے نہیں ہٹتی تو کہانی دلکش پس منظر یا حیرت اور مسرت پیدا کرنے والے پلاٹ کی محتاج نہیں۔

یہ صحیح ہے کہ بہت سی کہانیوں میں واقعات، کردار اور پس منظر کو ایک ہی وحدت کے سانچے میں ڈھال کر مجموعی تاثر پیدا کیا جاتا ہے لیکن فنی حیثیت سے یہ بھی صحیح ہے (اور یہ بات ہزاروں تجربات کا نچوڑ ہے) کہ یہ وحدت ان میں سے ہر چیز سے علیحدہ علیحدہ بھی پیدا ہوتی ہے اور افسانے اور دوسری طرح کی کہانیوں اور خصوصیت سے افسانے اور ناول کا سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ اس کی بنیاد اور اس کا فنی مقصود پس منظر، واقعات، پلاٹ اور کرداروں کے بجائے یہ وحدت ہے جو کئی الگ الگ چیزوں سے پیدا ہوتی ہے اور فن کی دی ہوئی یہی آزادی اور لچک ہے جس نے افسانے میں لامحدود موضوعات کی گنجائش پیدا کی ہے۔ ایلری سجوک (Ellery Sedgewick) نے کہا ہے کہ "افسانہ ایک چیز نہیں ہر چیز ہے۔ یہ کبھی واقعہ ہے، کبھی منظر اور کبھی کردار" اور اس لئے اس میں ہر مذاق اور ہر پسند کے فن کار کی صلاحیتوں کے اظہار کے موقعے اور امکانات پوشیدہ ہیں۔

مختصر افسانے کے متعلق کہا گیا ہے کہ اگر ہم فنی اعتبار سے اُسے قسموں

میں تقسیم کرنا چاہیں تو اس کی تین قسمیں کی جا سکتی ہیں۔ پلاٹ کا افسانہ، کردار کا افسانہ اور پس منظر کا افسانہ۔ لیکن ان تین طرح کی کہانیوں میں موضوعات کی اتنی گنجائش اور اتنا پھیلاؤ ہے کہ "ایک گھوڑے کی موت سے لے کر کسی دوشیزہ کی پہلی محبت تک، بغیر پلاٹ کے ایک غیر متحرک خاکے سے حد درجہ تیز اور لرزہ خیز عمل اور نقطۂ عروج کے پلاٹ تک، ایک منثور نظم سے ایک ایسے بے رنگ اور سپاٹ رپورتاژ تک جس میں اسلوب کی رنگینی اور بیان کے حسن کی کوئی گنجائش نہ ہو، ایک ایسی پیچیدہ فنی تخلیق ہے، جو نازک سے نازک حس اور جذبے کو بیان کرنے پر قادر ہو۔ ایسی منطقی کہانی تک جس میں ہر عمل اور ردِ عمل کو ترازو میں تول کر رکھ دیا گیا ہو، سب چیزیں کہانی (مختصر افسانے) کا موضوع ہیں اور یہی چیز اُس میں وہ لچک پیدا کرتی ہے جو کسی دوسری طرح کی کہانی میں نہیں ہے۔ کہانی کے اس فن نے، جس کا سب سے بڑا امتیاز اس کا اختصار ہے، افسانہ نگار کے لئے بہت سی فنی سہولتیں بھی پیدا کی ہیں جن سے دوسری طرح کی کہانی لکھنے والے (اور خصوصیت سے ناول نگار) محروم ہیں۔"

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ افسانہ نگار اس خوف اور اندیشے کے بغیر کہ اس کی نصیحتیں اور اس کا پند و وعظ سننے اور پڑھنے والوں کو ناگوار ہوگا یا اُن کے لئے الجھن، اکتاہٹ اور پریشانی کا سبب بنے گا، اختصار کی آڑ میں ناصح بن سکتا ہے۔

مختصر افسانہ لکھنے والے کی دوسری سہولت اور آزادی یہ ہے کہ وہ

اپنی کہانی میں کسی اہم سے اہم مسئلے کو چھیڑ کر خاموشی سے الگ ہو سکتا ہے۔ اس مسئلے کا حل کیا ہے؟ یہ سوچنے اور بتانے کی زحمت اُسے نہیں کرنی پڑتی، اس لئے کہ اُس کے فن نے اور اس فن کے اختصار نے اُسے یہ آزادی دی ہے جو ڈراما نگار اور ناول نگار کو ہرگز حاصل نہیں۔ ابسن (Ibson) نے یہ بات بڑے سادہ اور حسین لفظوں میں یوں ادا کی ہے۔ ابسن کے لفظوں میں افسانہ نگار ہم سے کہتا ہے: "لو! یہ واقعات ہیں جو میں نے تمھیں بتا دیئے اور لو! یہ جذبات ہیں جو میں نے تم سے بیان کر دیئے۔ اب میرا کام ختم ہوا! خدا حافظ!" اسی بات کو چیخوف ایک دوسری طرح کہتا ہے "افسانہ نگار کا کام" چیخوف کے نزدیک "مسئلے کو پیش کرنا ہے، حل کرنا نہیں۔"

افسانہ نگار کی تیسری آسانی یہ ہے کہ وہ اپنے جذبات کی بنیاد مفروضات پر رکھ سکتا ہے۔ وہ بہت سی باتوں کے متعلق، بغیر انہیں بیان لئے ہوئے بھی، یہ سوچ سکتا ہے کہ اُن کا علم پڑھنے والوں کو ہے۔ وہ زندگی کی سب تفصیلات بیان کرنے کے بجائے ان میں سے صرف چند سے کام چلاتا ہے۔ وہ کبھی کبھی اپنے کرداروں کی مشکلات "معجزوں" کی مدد سے حل کرتا ہے لیکن ہمیں اُس سے کچھ پوچھنے اور اس پر اعتراض کرنے کا حق نہیں۔ اس لئے کہ اُسے یہ سہولتیں اس کے "اختصار پسند" فن نے دی ہیں۔

جس طرح اختصار اور وحدتِ تاثر کی خاطر افسانہ نگار زندگی اور کردار کی مصوری میں بہت سی تفصیلات چھوڑ دیتا ہے۔ اسی طرح بعض ناگوار

اور تکلیف دہ باتیں بھی صرف اشاروں کی مدد سے بیان کرسکتا ہے
اس کی چوتھی سہولت ہے جس سے ناول نگار اور بعض حیثیتوں سے
ڈراما نگار محروم ہیں۔
طریقۂ اظہار کے نقطۂ نظر سے اُسے یہ سہولت حاصل ہے کہ
اپنی بات اشاروں اور کنایوں میں اور شاعرانہ علامات اور تاثرات کے
ذریعے بیان کرسکتا ہے۔
مختصر افسانے میں ہم اس کے مصنف سے کسی مرتب فلسفہ حیات
کا مطالبہ نہیں کرتے اور نہ اس کے خیالات میں ربط و تسلسل کی جستجو کرتے
ہیں، اس لئے کہ اختصار کے بنیادی مطالبے کے سبب ہمیں اُسے اس
معاملے میں بھی آزادی دینی پڑتی ہے۔
فنی نقطۂ نظر سے جو سہولتیں اور آسانیاں افسانہ نگار کے حصے میں
آئی ہیں اور جن سے ناول نگار اور ڈراما نگار محروم ہیں انھیں دیکھ کر یہ خیال
ہوسکتا ہے کہ افسانہ نگار کا کام ایک فن کار کی حیثیت سے بہت آسان
ہے اور غالباً یہی غلط فہمی ہے جس کی بنا پر افسانے میں ہر طرح کے رطب
یابس کی تخلیق اتنی کثرت سے ہوتی ہے، اور یوں افسانہ سوقیت اور ردیہ
کا ایک انبار بن گیا ہے۔ حالانکہ غور کیا جائے اور افسانہ نگار اس بات پر
افسانہ خواں سے زیادہ غور کریں تو یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ ان سہولتوں
نے افسانہ نگار پر ذمہ داریاں زیادہ عائد کی ہیں اور فن اس سے ان تمام
صفات کا مطالبہ کرتا ہے جن کے بغیر کوئی مؤثر فن پارہ وجود میں نہیں آتا۔

ہم کہتے ہیں کہ افسانہ نگار کے لئے ناصح بننا آسان ہے لیکن عملی حیثیت سے دیکھا جائے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ افسانہ نگار کو اپنے گھرے ہوئے حدود میں رہ کر جو اخلاقی درس دینے پڑتے ہیں اُن میں اُسے انداز ہمیشہ فن کار ہی کا اختیار کرنا چاہیئے اس لئے کہ ناصحانہ اور واعظانہ لہجہ پڑھنے والوں کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کرے تو اس وحدتِ تاثر کو نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہے جو افسانے میں افسانہ نگار کا مقصود ہے۔

ہم نے افسانہ نگار کو یہ سہولت دی ہے کہ مسئلے کو چھیڑ کر اُسے حل کرنے کی کوشش کئے بغیر وہ بری الذمہ ہو جاتا ہے۔ اس سہولت کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ افسانہ نگار کو ان مسائل کا پورا علم ہونا چاہیے جن کی اس کے قارئین کی نظر میں یا ایک خاص ماحول اور عہد کی زندگی میں نسبتاً زیادہ اہمیت ہے۔ جو مسئلہ پڑھنے والوں کے دل سے قریب نہیں ہوگا وہ پڑھنے والوں کو اپنی طرف متوجہ بھی نہیں کر سکے گا اور جب تک یہ بات نہ ہو نہ افسانہ قاری کے لئے دلچسپی کا موجب بن سکے گا اور نہ اس میں تاثر کی وحدت پیدا ہو سکے گی۔ مس الزبتھ بووین نے ایک جگہ افسانے کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "لزوم (Necessariness) افسانے کی پہلی شرط ہے" یعنی افسانہ نگار کو جب تک یہ علم نہ ہو کہ یہ موضوع یا مسئلہ قاری کے لئے اہمیت رکھتا ہے وہ افسانے میں وہ بنیادی خصوصیت نہیں پیدا کر سکتا جسے ہم وحدتِ تاثر کہتے ہیں۔ اس طرح گویا اس سہولت کا ایک لازمی پہلو یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنے ماحول اور اس ماحول میں رہنے والوں کی زندگی

کا مشاہدہ اور مطالعہ اس طرح کرے کہ اُسے یہ اندازہ ہو سکے کہ کسی خاص وقت میں کونسا مسئلہ ہے جو فوراً انھیں اپنی طرف متوجہ کرے گا اور چونکہ وہ اس کی اہمیت کی وجہ سے اس کی طرف متوجہ ہوں گے اس لئے اِس پر سوچنے کے لئے بھی تیار ہوں گے۔ اس طرح افسانہ نگار پر فن کے نقطۂ نظر سے یہ پابندی عائد ہوتی ہے کہ وہ افسانے میں کسی مسئلے کو چھیڑنے کے بعد اُسے کسی ایسی جگہ چھوڑے کہ پڑھنے والے اس پر غور و فکر کرنے پر مجبور ہوں۔ اس مسئلے پر خود سوچنا اور غور و فکر سے اس کا حل تلاش کرنا اس کی فنی ذمّہ داری نہیں۔ لیکن اس کی یہ ذمّہ داری ضرور ہے کہ وہ دوسروں کو فکر اور حل کی راہ پر لگانے کے بعد علیٰحدگی اختیار کرے۔

افسانہ نگار اپنے بیانات کی بنیاد مفروضات پر رکھتا ہے تفصیلات کے بیان میں اختصار سے کام لیتا ہے، مشکلات کو "معجزوں" کی مدد سے حل کرتا ہے اور اس سے کوئی پوچھ گچھ نہیں ہوتی لیکن پوچھ گچھ صرف اس صورت میں نہیں ہوتی کہ افسانہ نگار اپنے موضوع کی پوری تفصیلات سے کماحقہٗ آگاہ ہو کر ان میں سے صرف ان جزئیات سے کام لے جو اس کے فوری مقصد یا اُس تاثر کو اُبھارتی یا نمایاں کرتی ہیں جس پر اس نے فسانے کی بنیاد رکھی ہے۔

افسانہ نگار سے کسی مرتب فلسفۂ حیات کا مطالبہ نہیں کیا جاتا، لیکن اسے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں جو باتیں کہنے کا موقع ملتا ہے اُن سے خواہ بظاہر کوئی ربط نہ ہو لیکن حقیقت میں یہ منتشر اجزاء اس وقت تک فکر انگیز

اور موثر نہیں ہو سکتے جب تک زندگی اور ان کے مسائل کے متعلق افسانہ نگار
کا کوئی واضح نقطۂ نظر نہ ہو۔ چونکہ افسانہ نگار کو اپنا نقطۂ نظر یا فلسفۂ حیات ایک
مربوط مسلسل اور مرتب انداز میں پیش کرنے کے مواقع حاصل نہیں ہیں اس لئے
اُسے یہ کام غیر مربوط اجزاء کے ذریعہ کرنا پڑتا ہے جو یقیناً دشوار تر ہے۔
اب رہی طریقۂ اظہار کی سہولت، جس میں افسانہ نگار اشاروں، کنایوں
اور شاعرانہ علامتوں سے زیادہ آزادی سے کام لیتا ہے۔ غور کیا جائے تو یہ
سہولت اس لئے سہولت نہیں کہ افسانہ نگار کو ان سب سہولتوں کا استعمال
اختصار اور ایجاز کی مجبوری کی وجہ سے کرنا پڑتا ہے اور جو باتیں وہ تفصیل سے
پھیلا کر نہیں بیان کر سکتا اُنھیں اشاروں اور علامتوں کے ذریعے بیان
کرتا ہے، لیکن اشاروں اور علامتوں کا استعمال ظاہر ہے کہ اس طرح ہونا
چاہیے کہ قاری کا ذہن چھپی ہوئی تفصیلات اور چھپے ہوئے تصورات تک
خود بخود پہنچ جائے اور جو باتیں افسانہ نگار نے چھوڑ دی ہیں اُنہیں قاری کا
ذہن خود بخود پورا کرے لیکن یہ بات اُس وقت تک ممکن نہیں جب تک
ان اشاروں، کنایوں اور علامتوں کا پورا مفہوم افسانہ نگار پر واضح نہ ہو اور
جب تک وہ ان کے استعمال پر پوری قدرت نہ رکھتا ہو۔ اُسے اپنے ذہن
تصور کی مدد سے پہلے وہ خلا خود پورا کرنا پڑتا ہے جس کے پُر کرنے کی توقع
اپنے قاری سے رکھتا ہے۔

Bliss Perry نے افسانے پر اپنی مختصر کتاب میں لکھا ہے
کہ افسانہ نگار کو اپنے اعلیٰ اور ارفع قسم کے بصری تخیل اور تصور کی ضرورت

اس لئے پڑتی ہے کہ اُسے تھوڑے سے اشاروں کی مدد سے ایک مکمل تصویر بنانی پڑتی ہے۔ یہی بات BRANDER MATTHEWS نے ذرا پھیلا کر کہی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کسی افسانہ نگار نے اپنے فن میں اُس وقت تک کامیابی حاصل نہیں کی جب تک اس میں جدّت پسندی، معجز بیانی اور بلندیٔ تخیل اور وسعتِ تصوّر کی صفات ایک ساتھ جمع نہ ہوں۔ اچھے افسانہ نگار کی ان لازمی صفات میں توجہ، انہماک اور غور و فکر کی صفات اور شامل کی جائیں تو صحیح معنوں میں افسانہ نگار اس قابل بنتا ہے کہ وہ اُن سہولتوں سے پورا فائدہ اُٹھا سکے جو فن کی بارگاہ سے اُسے عطا ہوئی ہیں۔ افسانہ نگار کو بظاہر ایک مختصر سی چیز لکھنی ہے، لیکن اُسے لکھنے کے لئے اگر وہ پوری ذہنی کاوش کرنے اور مسلسل اعصابی سختی جھیلنے کے لئے تیار نہیں تو وہ اپنے فن کا حق پوری طرح ادا نہیں کر سکتا۔ اور یہی سبق ہے جو ہمارے افسانہ نگاروں نے بالکل بُھلا دیا ہے۔ اس کی تجدید نہ ہوئی تو افسانے کا مستقبل تاریک ہے اور اس لئے تاریک ہے کہ اُن ساری صفات کو یکجا کئے بغیر افسانہ نگار اپنے قاری کے دل کو مٹھی میں نہیں لے سکتا اور اُسے اُس کائنات کے رازوں سے آگاہ نہیں کر سکتا جو اُس نے اس کے لئے خلق کی ہے۔ یہ کائنات صرف اُسی صورت میں قاری کی کائنات بنتی ہے کہ افسانہ نگار اپنے بھیدوں سے زیادہ قاری کے بھیدوں کو اور اس دنیا کے بھیدوں کو جس میں قاری رہتا سہتا اور زندگی بسر کرتا ہے، جانتا ہو اور وہ اپنے ذہن کی کاوش، فکر کی گہرائی اور تخیل اور تصوّر کی وسعت

سے اور بیان کی نزاکتوں سے پورا کام لے کر اپنے نقش کو ایسا نقش بنائے جو ایک گہرے اور دیرپا واحد تاثر کا حامل ہو۔

مختصر افسانے کے متعلق اب تک ہم نے جتنی باتیں کہیں اُن سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مختصر افسانے کی منطقی تعریف دُشوار ہے اور اس کی ایک خاص وجہ یہ ہے کہ وہ مختلف ادبی اصناف کی ایک مجموعی اور فنّی شکل ہے۔ مختصر افسانے کے وجود میں آنے سے صدیوں پہلے انگریزی اور فرانسیسی میں اور خود سنسکرت اور فارسی میں بہت سی ایسی چیزیں رائج تھیں جن میں اور افسانے میں بعض حیثیتوں سے مماثلت موجود ہے۔ ان میں سے اکثر انیسویں صدی سے بہت پہلے کی چیزیں ہیں بلکہ ان میں سے بعض کی ابتدا تو اب سے دو ہزار برس پہلے ہو چکی تھی لیکن ان میں سے صرف کرداری افسانوں کو چھوڑ کر باقی ساری چیزیں ایسی ہیں جس میں فن اور اس کی نزاکتوں کو بہت کم دخل ہے قصّے یا افسانے میں فن کی پابندیاں اور اس کی بلند آہنگیاں اس وقت سے زیادہ پیدا ہوئیں جب سے ناول کی ابتدا ہوئی۔ ناول میں افسانوی دلچسپی کے ساتھ لکھنے والے آرٹ کے پہلو پر بھی توجہ دیتے رہے اور رفتہ رفتہ افسانے کا فن ایک مستقل فن بن گیا۔ اس میں وہ گہرائیاں پیدا ہو گئیں جن سے وہ پہلے کبھی آشنا نہ تھا۔

مختصر افسانہ ناول سے بھی بہت بعد کی چیز ہے اور اس میں مختصر

طور پر ان ساری چیزوں کے عناصر موجود ہیں جنہیں صدیوں سے
تفریحی، اخلاقی اور تنقیدی مقاصد کے لئے استعمال کیا جا رہا تھا اور حقیقت
میں افسانے کا اختصار انہیں سب چیزوں کے روایتی اثر کا نتیجہ ہے۔
ناول سے مختصر افسانے نے جو کچھ لیا اس کا تعلق صرف فن سے ہے۔
فن کی بھی خوبیاں ہیں جنہیں اپنا کر اور وقت کے ساتھ ان میں نئے رنگ
بھر کر افسانے نے اپنے آپ کو دوسری نثری داستانوں کے مقابلے میں
ایک نمایاں حیثیت دی ہے اور فن کی بھی بلندیاں اور گہرائیاں ہیں جن سے
افسانے میں فنونِ لطیفہ کی رعنائیاں پیدا ہوتی ہیں۔

افسانے کی جو تعریف ایڈگر ایلن پو نے یہ کہہ کر کی ہے کہ وہ ایک
نثری داستان ہے جس کے پڑھنے میں ہمیں آدھ گھنٹے سے دو گھنٹے تک کا
وقت لگے ——— اتنی جامع و مانع نہیں کہ اس میں سوائے مختصر افسانے
کے اور کچھ شامل ہی نہ کیا جا سکے۔ پو نے اس تعریف میں افسانے کی اس
خصوصیت کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے جو مختصر افسانے کو کہانی کی دوسری
قسموں مثلاً قصے، حکایت، لطیفے، چٹکلے وغیرہ سے ممیز کرتی ہے۔ اس
کی فنی خصوصیات کا ذکر کئے بغیر ہم مختصر افسانے کی صحیح حدود کا اندازہ
نہیں لگا سکتے۔ حقیقت میں "مختصر افسانہ" ایک ایسی مختصر نثری داستان
ہے جس میں کسی ایک خاص واقعہ، کسی ایک خاص کردار پر روشنی ڈالی
گئی ہو۔ اس میں پلاٹ ہو، اور اس پلاٹ کے واقعات کی تفصیلیں
اس طرح گتھی ہوئی ہوں اور اس کا بیان اسی قدر منظم ہو کہ وہ ایک واحد

تاثر پیدا کر سکے لیکن افسانہ فن کی حیثیت سے برابر اس طرح آگے بڑھتا جا رہا ہے کہ اس کی جو تعریف آج کی جاتی ہے اس میں کل کچھ نہ کچھ خامی پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ یہ تعریف بھی مختصر افسانے کے ان سارے پہلوؤں پر حاوی نہیں جو نفسیات کے نئے نئے نظریوں کے اثر کے بعد اس میں پیدا ہو گئے ہیں۔

افسانہ اور ناول

افسانے کے متعلق عام طور پر لوگوں کا یہ خیال ہے کہ وہ ناول کی ایک مختصر شکل ہے۔ اس خیال کی بنیاد غلط فہمی کے سوا اور کسی چیز پر نہیں اس لئے کہ افسانے کی ابتدا ناول سے نہیں بلکہ ان بہت سی ملی جلی مختصر چیزوں سے ہوئی جن کے نام اس سے پہلے لئے گئے۔ ناول سے افسانے نے صرف فن کے بعض لوازم لئے اور ان لوازم میں بھی وقت کے ساتھ برابر تبدیلیاں ہوتی رہیں، یہاں تک کہ موجودہ صورت میں ناول اور مختصر افسانہ دو بالکل مختلف چیزیں ہیں اور اس لئے یہ خیال کہ افسانہ ناول کی جگہ لے کر اُسے ہمیشہ کے لئے ختم کر سکتا ہے، اِسی غلط فہمی کا پیدا کیا ہوا ہے۔ اس بات کا ایک صریحی ثبوت کہ افسانہ اور ناول دو بالکل جداگانہ چیزیں ہیں یہ ہے کہ دنیا کے بہت سے اچھے اچھے ناول نگار کامیاب افسانہ نگار نہیں بن سکے۔ اس کے باوجود کہ مختصر افسانہ اپنے فن کی ابتدائی منزلوں میں ناول کا مرہونِ منّت رہا ہے، ان دونوں اصنافِ ادب میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔

ناول اور افسانے میں سب سے نمایاں فرق ان دونوں کا طول اور

اختصار ہے اور صرف اس فرق کی وجہ سے دونوں میں بہت سے فنی اور لطیف فرق پیدا ہو گئے ہیں۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا مختصر افسانے کی سب سے پہلی خصوصیت اس کی وحدتِ تاثر ہے۔ افسانہ شروع کرنے کے بعد اسے ختم کرنے تک اور ختم کر چکنے کے بعد پڑھنے والے کے ذہن پر ایک ہی اثر قائم رہے اور اس سے وہ وہی نتیجے نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کے لئے مخصوص کر لئے ہیں۔ ناول جسے پڑھنے والا کبھی ایک ہی نشست میں بیٹھ کر نہیں ختم کر سکتا۔ اسی لحاظ سے مختصر افسانے سے بالکل مختلف ہے۔ جو چیز ایک ہی نشست میں بیٹھ کر نہ پڑھی جائے اس سے وحدتِ تاثر کی توقع ہی فضول ہے اور جس چیز میں فنی اعتبار سے وحدتِ تاثر کی ضرورت ہی نہ ہو وہ لازمی طور پر اپنی شکل و صورت، اپنے فن اور ترتیب میں اس چیز سے بالکل الگ ہوگی جس کی بنیاد ایک خاص تاثر پر رکھی گئی ہو۔ اسی فرق نے ناول اور افسانہ لکھنے والوں کے طرزِ بیان اور ان کی فکری ذمہ داریوں میں فرق پیدا کر دیا ہے۔

چونکہ مختصر افسانہ لکھنے والے کو ہمیشہ اس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ جو کچھ وہ لکھے اس کا مجموعی اثر پڑھنے والے کے ذہن اور دماغ پر ایک گہرے نقش کی طرح بیٹھ جائے، اس لئے اُسے شروع ہی سے پڑھنے والے کو اپنے قبضے میں رکھنا پڑتا ہے۔ اس کا سحر اسی میں ہے کہ پڑھنے والے اسی کی دکھائی ہوئی راہ پر چلتے رہیں۔ اس سحر کو سحر بنانے کے لئے وہ اپنے

افسانے کے موضوع پر اچھّی طرح غور و فکر کرتا ہے۔ اس کے ہر پہلو کو اچھی طرح دیکھ بھال کر اس میں ایسی فنّی ترتیب قائم کرتا ہے کہ افسانے کا ہر حصّہ پڑھنے والے کو اسی اثر کی طرف لے جائے۔ جو افسانہ نگار کا مقصود ہے۔ افسانے کی تمہید، تمہید کے بعد کے درمیانی حصّے، منتہا، خاتمہ ہر چیز اس طرح ایک دوسرے سے وابستہ ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن کو فرار کی راہ ملنی دشوار ہے۔ افسانے کی تصویر کا ہر نقش ایک مجوّزہ منصوبے اور ترتیب کے مطابق ہوتا ہے۔ اگر رنگوں کی آمیزش اور موقلم کی جنبشوں میں ذرا بھی فرق آجائے تو تصویر کا مجموعی اثر زائل ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ اسی اندیشے سے بچنے کے لئے افسانہ نگار ایک ایک لفظ کو نگینے کی طرح صحیح جگہ پر جڑتا ہے اور یہی برمحل لفظ اس کے مقصد کو کامیاب بناتے ہیں۔

افسانہ نگار کے مقابلے میں ناول نگار کا راستہ نسبتاً کہیں زیادہ فراخ ہے اور اُسے اپنے اوپر اتنے ضبط اور قابو کی ضرورت نہیں۔ ناول زندگی کے سارے پھیلاؤ پر حاوی ہونا چاہتا ہے۔ اس کی نظر میں اس کے سارے نشیب و فراز ہیں۔ وہ زندگی کو گھرا ہوا اور محدود جان کر اُس کا مصوّر نہیں بنتا۔ اس کے تصوّر کے پس منظر میں ایسا پھیلاؤ ہے جس کے لئے ایک دُوربین اور دُور رس نظر کی ضرورت ہے۔ زندگی میں وسعتیں ہیں۔ اور ان وسعتوں سے بھی زیادہ پیچیدگیاں اور اُلجھاؤ۔ ناول کو وسعتوں پر نظر رکھنی پڑتی ہے، پیچیدگیوں کا احساس کرنا پڑتا ہے اور یہ دونوں

چیزیں مل کر ناول کے پلاٹ کو اس کی ہمواری اور تسلسل کے باوجود پیچیدہ اور زنجیر کی کڑیوں کی طرح گتھا ہوا بناتی ہے۔ ایک بات سے دوسری، دوسری سے تیسری پیدا ہوتی ہے اور ناول کی زنجیر میں ان گنت کڑیاں جڑتی چلی جاتی ہیں۔ یہاں تک کہ ایک طویل زنجیر بن جاتی ہے —— زندگی کی طرح طویل الجھی ہوئی اور پیچیدہ، لیکن افسانہ ناول کی طرح زندگی کی زنجیر نہیں، اس کی ایک کڑی کا ترجمان بنتا ہے۔ کوئی ایک شخص، کوئی ایک واقعہ، کوئی ایک تجربہ، خیال یا احساس —— ان میں سے کوئی ایک ہی چیز ایک وقت میں افسانے کا موضوع بن سکتی ہے۔

اس فرق نے ناول اور افسانے میں ایک فرق اور پیدا کر دیا ہے۔ ناول نگار کا دائرۂ عمل پھیلا ہوا اور وسیع ہے۔ اُسے وقت اور مقام کی حدوں میں گھرا ہوا رہنے کی ضرورت نہیں اُسے فن نے ایسے پر پرواز دیے ہیں کہ وہ بیک وقت بلندی و پستی دونوں کو اپنے دست و بازو کی گرفت میں لا سکتا ہے۔ اُسے کسی خاص وقت تک کسی خاص مقام پر پہنچنے کی جلدی نہیں ہوتی، اس لئے اُسے اپنی رفتار پر پورا اختیار ہے۔ وہ اپنے قلم کو جس رفتار سے چاہے چلائے، اپنے خیال میں جتنی رنگینیاں چاہے بھرے۔ اُسے اس کا اندیشہ نہیں کہ اُسے منزلِ مقصود تک پہنچنے میں دیر ہو جائے گی۔ برخلاف اس کے افسانہ نگار کے عمل اور اس کے فکر کا دائرہ محدود ہے اور اس لئے اُسے اپنی منزل تک پہنچنے کے لئے تیزی سے قدم بڑھانے پڑتے ہیں۔ افسانہ شروع کرنے کے بعد اُسے منتہا

تک پہنچانے کے لئے اُس کے پاس نہ اتنا وقت ہے اور نہ اتنی گنجائش کہ وہ اصل بات سے ہٹ کر آرائش و تزئین میں مبتلا ہو سکے۔ اس کی سب سے بڑی آرائش اور زینت یہی ہے کہ وہ جس مقصد کو لے کر چلا ہے اُسے بغیر کسی تکلف میں پڑے اس طرح پورا کر دے کہ پڑھنے والے کی توجہ اصل بات کے علاوہ اور کسی چیز میں نہ اُلجھنے پائے اور تاثیر جو افسانے کی سب سے پہلی اور سب سے آخری ضرورت ہے کم ہو کر افسانے کو بے حقیقت اور بے معنی نہ بنا دے۔

نئے نفسیاتی فن نے افسانہ نگاری میں شعور کی رَو کی اہمیت بہت بڑھا دی ہے اور اب افسانے کسی خاص واقعے کا مسلسل بیان کرنے کے بجائے انسانی ذہن اور اُس کے شعور کی تصویریں ہمارے سامنے لانا چاہتے ہیں۔ شعور کی کوئی بنی بنائی سیدھی راہ نہیں۔ اس میں اتنے پیچ ہیں کہ پختہ کار مصنفوں کے قلم بھی اِس راہ کی پیچیدگیوں میں پڑ کے بھٹک جاتے ہیں۔ یہ دِقت افسانہ اور ناول، دونوں چیزوں کے لکھنے والوں کے لئے ہے۔ لیکن یہاں بھی افسانہ نگار کی ذمّہ داری، ناول نگار سے کہیں زیادہ ہے، اس لئے کہ ذہن اور شعور کی بنائی ہوئی نت نئی راہ کی صحیح تصویر بنانے کے لئے اُسے اپنی فکر اور بیان دونوں کو حد درجہ قابو میں رکھنا پڑتا ہے۔ جو چیز خود پیچیدہ ہے اُسے اور پیچیدہ بنا کر اس کی تاثیر کو کم کر دینے کے معنی یہ ہیں کہ افسانہ نگار اپنے مقصد اور منصب کو بھول گیا۔

اس نئے فن نے ناول اور مختصر افسانے میں جو نمایاں فرق پیدا کر دیا ہے
اُسے ایک نقاد نے ایک جملے میں اس طرح بیان کیا ہے کہ ناول کردار کا مصوّر
ہے اور افسانہ محل (Situation) کا ترجمان۔ ناول اور افسانے کے
تاریخی ارتقا پر نظر رکھنے والا جب افسانے اور ناول کے اس فرق پر غور
کرتا ہے تو اسے حیرت بھی ہوتی ہے اور ایک طرح کی لذّت کا احساس
بھی۔ اِس لئے کہ اگر سچ پوچھئے تو اپنی ابتدائی عمر میں بعض لکھنے والوں کے
یہاں افسانہ سچ مچ ناول ہی کی ایک مختصر شکل تھا۔ انگریزی کے مشہور
لکھنے والوں میں جیمز اور ہارڈی کی کہانیوں کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ ایک
وسیع بنیادوں پر بنے ہوئے چھوٹے چھوٹے مکان ہیں۔ جو تخیّل ناول کی
پھیلی ہوئی دنیا کے ڈھانچے بناتا ہو اُسے مختصر افسانہ لکھنا پڑے تو وہ ناول
اور افسانے میں سوائے اس کے اور کوئی فرق نہیں کر سکتا کہ تخیّل کی پھیلی
ہوئی دنیا کو سمیٹ کر کسی فن کے سانچے میں بند کر دے۔ ان میں ساری
باتیں ناول کی سی ہیں، سوائے اختصار کے۔ ایک طرف تو یہ افسانے ہیں
اور دوسری طرف ہمارے دَور کے وہ افسانے جو ہر لحاظ سے ناول سے
مختلف ہیں۔ ان کا فن، ان کا موضوع، ان کی ترتیب، ان کا مقصد،
کوئی چیز ایک دوسرے سے نہیں ملتی۔ جو افسانہ کبھی ناول ہی کی گود میں
پرورش پاکر پروان چڑھا تھا اب اس سے بہت دُور ہو گیا ہے اور اب
زمانے نے دونوں کی شکل و صورت اور انداز میں ایسی تبدیلیاں کر دی ہیں
کہ ایک کو دوسرے کی اولاد کہنے میں بھی تکلّف ہوتا ہے۔ افسانہ اب اور سب

کچھ ہے، صرف ناول کی مختصر صورت نہیں۔ اسی لئے افسانہ نگار کا کام بھی ناول نگار کے کام سے مختلف ہے۔ اس کی دقتیں ناول نگار سے کہیں زیادہ ہیں۔ اُسے زیادہ باخبر، زیادہ متوجہ اور زیادہ سے زیادہ فن کا پابند ہونا چاہیئے۔ ناول نگار کی دنیا آزاد ہے اور اس کے علاوہ اُسے دلوں کو اپنے قبضے میں کرنے کی زیادہ پروا بھی نہیں۔ افسانہ نگار مقید ہے۔ اُس کی پابندیاں اس کے پاؤں کی زنجیریں ہیں۔ اس کے بعد بھی اس کا فرض یہ ہے کہ وہ اپنے پڑھنے والے کے دل کو اپنے اثر میں رنگ دے، اس کے گوشے گوشے پر صرف یہ حکمراں ہو، اس پر وہی جذبہ گہرا سے گہرا طاری کرسکے جو خود اس کے دل میں بسا اور رچا ہوا ہے۔ وہ ہر شخص کو اپنے سحر کی رنگین دنیا کا باشندہ بنالے۔

مختصر افسانہ مختصر ہوکر بھی فن کی جو دشواریاں پیدا کرتا ہے اُس کا اندازہ ایک مثال سے ہوسکتا ہے۔ ناول میں ہم اس کے کرداروں کو مختلف شکلوں اور مختلف حالتوں میں دیکھتے ہیں اور انھیں دیکھنے کے بعد اُن کے متعلق اپنی رائے قائم کرسکتے ہیں۔ اُنھیں کبھی ہم نے دوستوں سے کبھی گھر والوں سے اور کبھی ہمسایوں سے ملتے جُلتے' بات چیت کرتے' اُن کے دُکھ درد میں شریک ہوتے دیکھا ہے۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہم نے اُن کے متعلق جو رائے قائم کی ہے وہ ہماری ذاتی ہے۔ ناول نگار نے صرف واقعات بیان کردیئے اور اُس کا فرض ختم ہوگیا۔ مختصر افسانے میں یہ سب چیزیں ایک ساتھ نہیں دکھائی جاسکتیں، اس لئے افسانہ نگار اپنے

کرداروں کو ہمیشہ کسی نہ کسی خاص اضطراب کی حالت میں پیش کرتا ہے
کبھی کبھی ان کا ذہنی اور جذباتی ارتقار بھی دکھانا لازمی سا ہو جاتا
ہے اور ان صورتوں میں بھی انتخاب اور دقتِ نظر کی ضرورت پڑتی ہے
اور یوں گویا نئے ناول نگار کے مقابلے میں ایک دشوار تر کام سے دوچار
ہونا پڑتا ہے۔

کرداروں کے علاوہ خود افسانے کا انجام، اس کی تحریک کا عمل اور
اس کا مقصد ایسی چیزیں ہیں جہاں افسانہ نگار کو ناول نگار سے زیادہ فن
کی پابندیاں کرنی پڑتی ہیں۔ اُسے مجبور ہونا پڑتا ہے کہ وہ حقیقی نقطۂ نظر کو
چھوڑ کر کبھی رومانی، کبھی شاعرانہ، کبھی فلسفیانہ اور کبھی نفسیاتی نقطۂ نظر
اختیار کرے لیکن اس کے باوجود اثر کی وحدت اور گہرائی اور فنی حقیقت
ہاتھ سے نہ جانے پائے۔

یہ سب کچھ ہے، لیکن اس کے بعد بھی ہم آسانی سے یہ نہیں بتا سکتے
کہ افسانہ کبھی ناول کی جگہ لے لے گا، اس لئے کہ جہاں لوگ شاعرانہ
فلسفیانہ رومانی اور افسانوی حقیقتوں پر جان دیتے ہیں وہاں دوسری
طرف انھیں خود حیاتِ انسانی اس کی پیچیدگیوں اور اس کی سادہ اور
پُر کیف حقیقتوں اور ان کی تفصیلوں سے بھی اتنی دلچسپی ہے کہ وہ ناول
کو کھونا پسند نہیں کر سکتے۔ وہ اپنی زندگیوں کا پورا مرقع صحیح عکس اور اس
کی غیر شاعرانہ تفصیلات کی مکمل تصویریں دیکھ کر زیادہ خوش ہوتے ہیں اور
یہ چیز انھیں ناول کے سوا اور کہیں نہیں مل سکتی۔ مختصر افسانہ اس کمی کو پورا

نہیں کرسکتا۔ اور ڈرامے میں بھی افسانے کی طرح زیادہ پابندیاں ہیں۔

ڈراما اور افسانہ

ناول، ڈرامے اور افسانے کا فنی فرق واضح کرتے ہوئے عموماً یہ کہا گیا ہے کہ گو ناول، ڈراما اور افسانہ فنی اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور ہر ایک میں بعض ایسی امتیازی خصوصیتیں جن کی بنا پر ایک کو دوسرے سے ممیز کیا جاتا ہے لیکن بعض حیثیتوں سے افسانہ ناول کے مقابلے میں ڈرامے کے قریب تر ہے۔

ناول کے متعلق کسی نے کہا ہے کہ وہ ایک تھیٹر ہے جسے آدمی ہر وقت اپنی جیب میں رکھ سکتا ہے۔ یہ بات کہتے وقت، کہنے والے کے ذہن میں یقیناً ناول اور ڈرامے کی یہ مشترک خصوصیت تھی کہ دونوں کا مقصود کردار کی نمائش اور اس کے نقش کو اُبھارنا ہے اور یہ مقصد دونوں کرداروں کے عمل کے ذریعے حاصل کرتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ ناول میں کردار کے ظاہری عمل کو اتنی اہمیت نہیں دی جاتی جتنی ناول میں، اس لئے کہ ناول نگار کو یہ آسانی حاصل ہے کہ وہ کرداروں کی ذہنی کیفیات اپنے لفظوں میں بیان کرسکتا ہے اور ڈراما نگار کو ان کا اظہار کرداروں کے عمل کے ذریعے اس طرح کرنا پڑتا ہے کہ تماشائی اس عمل سے ان کی ذہنی کیفیتوں کا تصور کرسکیں۔ لیکن زیادہ ناول ایسے ہی ہوتے ہیں جن میں زندگی کی مصوری کرداروں کے عمل ہی کے ذریعے کی جاتی ہے اور اس لئے یہ کہنا غلط نہیں کہ ناول ایک طرح کا جیبی

تھیٹر ہے اور عمل کے ذریعے کردار کی نمائش ناول نگار اور ڈراما
دونوں کا فنی مقصود ہے۔ ڈرامے اور ناول دونوں میں جس طرح زندگی
کی مصوری کرداروں کے عمل کی مدد سے کی جاتی ہے اسی طرح سیرت
میں بھی کرداروں کے عمل ہی سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔

ڈرامے اور ناول دونوں میں کہانی کی دلچسپی کی بنیاد پلاٹ پر ہے
پلاٹ کو دلچسپ بنانے اور اس کے مختلف اجزا میں ربط، تعلق
اور تسلسل قائم کرنے کے لئے ڈراما نگار اور ناول نگار دونوں واقعات
کے بیان اور کرداروں کے تعارف سے مدد لیتے ہیں۔ ڈرامے کا پہلا ایکٹ
اور ناول کا پہلا باب حقیقت میں واقعات اور کرداروں کے تعارف
ہی کے لئے استعمال ہوتا ہے، گو ان دونوں صورتوں میں ناول نگار کو
اس بات کے زیادہ موقعے ملتے ہیں کہ وہ واقعات اور کرداروں کے
تعارف میں زیادہ تفصیلات سے کام لے۔ ناول نگار ہمیں بتاتا زیادہ
ہے اور ہمیں نتیجہ نکالنے کا موقع کم دیتا ہے۔ اس کے مقابلے میں ڈراما
نگار ہم سے کم باتیں کہتا ہے اور اس انداز سے کہتا ہے کہ غور و فکر کے بعد
ہم خالی مقامات کو خود ہی پُر کر لیں۔ کردار کے دل میں جو کچھ ہے، وہ جو کچھ
سوچ رہا ہے یا اس کے دل پر جو کچھ گزر رہی ہے اس کا حال ناول نگار
ہمیں اپنے لفظوں میں پوری تفصیل سے بتا سکتا ہے۔ ڈراما نگار صرف
ایسے اشاروں سے کام لیتا ہے جن کی مدد سے ہم خود ان چھپی ہوئی کیفیتوں
کو سمجھنے کی کوشش کریں۔

ناول اور ڈرامے، دونوں کے پلاٹ کی ابتدا کسی نہ کسی واقعے سے یا کردار کی زندگی کی کسی نہ کسی ایسی صورتِ حال سے ہوتی ہے جس کی حیثیت ایک کش مکش کی سی ہوتی ہے۔ پلاٹ کا ارتقاء، اس کا مختلف منزلوں سے گزرتے ہوئے نقطۂ عروج تک پہنچنا گویا اسی کش مکش کا ارتقاء اور اسی کش مکش کا مختلف مدارج اور مراحل طے کرکے اپنی انتہائی بلندی پر پہنچنا ہے۔ جب یہ کش مکش ختم ہو جاتی ہے یا پلاٹ کی اُلجھن سُلجھ جاتی ہے تو کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ ناول اور ڈرامے دونوں میں کہانی کے اس خاتمے کو یا کش مکش کے انجام کو منطقی ہونا چاہیئے۔

ان مشترک پہلوؤں کے ساتھ ساتھ ناول اور ڈرامے دونوں میں فن کی حیثیت سے بعض بنیادی فرق ہیں۔ ناول کو فنّی اعتبار سے جو سہولتیں حاصل ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے کہ:۔

(۱) ناول نگار دل اور ذہن کی کیفیتیں اپنے الفاظ کے ذریعے پوری تفصیل اور وضاحت سے بیان کر سکتا ہے۔ یہ سہولت ڈراما نگار کو میسّر نہیں ہے۔

(۲) مظاہرِ فطرت کی مصوّری اور ان کے اثرات کی عکاسی ناول نگار بڑی سہولت سے کر سکتا ہے اور یوں ان کی مدد سے تاثرات میں شدت پیدا کرنے کا کام لے سکتا ہے۔

(۳) اُسے یہ آزادی بھی حاصل ہے کہ ناول میں ایسی باتیں بیان کر سکے، جن کا ناول کے پلاٹ یا اس کے کرداروں سے براہِ راست کوئی تعلق

نہ ہو اور یوں گویا وہ بیک وقت فلسفی، سیاست داں، ماہرِ سائنس، سیاح اور مؤرخ بن کر اپنے ناول کو معلومات کا بیش بہا ذخیرہ بنا سکتا ہے۔ اس کے لئے یہ ممکن ہے کہ پڑھنے والوں کے سامنے اَن دیکھی دنیا کی حسین سے حسین اور دل کش سے دل کش تصویریں پیش کرے اور اُنہیں اپنا گرویدہ بنائے۔

ڈراما نگار کو یہ سب آسانیاں حاصل نہیں ہیں لیکن وہ :-

(۱) اسٹیج اور اس کے لوازم کی فنی ترتیب سے تماشائی کے فکر اور تخیل کو پوری آزادی سے کام کرنے کا موقع دیتا ہے اور یہ بات اس کے لئے زیادہ ذہنی آسودگی اور انبساط کا سبب بنتی ہے۔

(۲) وہ کرداروں کو چلتا پھرتا اور عمل کرتا دکھا کر تماشائی کو یہ سوچنے اور محسوس کرنے کا موقع دیتا ہے کہ جو کچھ وہ دیکھ رہا ہے وہ خیالی نہیں بلکہ حقیقی ہے۔

(۳) وہ کردار کے کسی خاص عمل کو زیادہ نمایاں کر کے یا واقعات کے کسی لمحے کو زیادہ اُبھار کر تماشائی کو پوری طرح اپنی طرف متوجہ کر سکتا ہے۔

(۴) وہ زمان و مکان کے واضح تصور سے اور زمان و مکان کے علاوہ عمل کی وحدت سے ڈرامے کو وحدتِ تاثر کا حامل بنا سکتا ہے اور یوں ڈراما تماشائی کے لئے زیادہ دلچسپی کا سامان مہیا کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔

ناول اور ڈرامے کے ان مشترک اور امتیازی پہلوؤں کو پیشِ نظر رکھ کر اگر ہم غور کریں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ فنی اعتبار سے مختصر افسانہ ناول کے مقابلے میں ڈرامے سے قریب تر ہے۔ افسانے میں بھی وحدتِ تاثر کو وہی اہمیت حاصل ہے جو ڈرامے میں۔ یہاں بھی لکھنے والے کو اپنے بیان کو متعین حدود میں رکھنا پڑتا ہے۔ یہاں بھی اس کا میلان تفصیل کے بجائے اختصار اور ایجاز کی طرف ہوتا ہے اور اس طرح یہاں بھی پڑھنے والے کو سوچنے اور غور کرنے اور سوچ کر اور غور کر کے نتیجے اخذ کرنے کی ویسی ہی ضرورت پیش آتی ہے جیسی ڈرامے کے تماشائی کو، اور اس لئے وہ اپنے آپ کو مصنف کے تجربے اور احساس میں پوری طرح شریک پاتا اور اپنے آپ کو کرداروں کے ساتھ زیادہ آسانی سے ہم آہنگ کرتا ہے۔

قصہ گوئی کی کسی صنف نے ڈرامے کی فنی خصوصیات کو اپنے اندر اس حد تک نہیں سمویا جتنا مختصر افسانے نے۔ جس طرح ڈرامانگار کا فن اُسے اس بات کی اجازت نہیں دیتا کہ وہ غیر ضروری باتوں اور فروعات میں پڑ کر اپنے مرکزی خیال کو چھوڑ دے، اسی طرح مختصر افسانہ لکھنے والے کی پابندیاں بھی اُسے کسی غیر معین راستے کی طرف چلنے سے روکتی ہیں۔ دونوں کا فنی منصب ایک خاص تاثیر کی جستجو ہے اور اس خاص تاثیر کے حصول کے لئے دونوں کو ایک سے فنی وسیلوں کی مدد لینی پڑتی ہے۔ دونوں کی نظر ایک نشانے پر ہے۔ دونوں وقت اور مقام کی قیدوں میں گھرے رہ کر عمل کے میدان میں اُترتے ہیں اور

اِدھر اُدھر دیکھے بغیر تیزی سے اپنا راستہ طے کر کے منزلِ مقصود پر پہنچنا چاہتے ہیں اور اس لئے دونوں بظاہر ایک دوسرے سے دُور رہتے ہوئے بھی فنّی اعتبار سے ایک دوسرے سے اتنے قریب ہیں جتنی کہانی کی کوئی دو اور صنفیں نہیں ہیں۔

طویل مختصر افسانے

ناول اور مختصر افسانے کا ذکر کرتے ہوئے ہم نے ایک جگہ کہا تھا کہ ناول اور افسانے کا موضوع ایک دوسرے سے نہیں ملتا۔ ناول جس کی نظر زندگی کی وسعتوں اور پیچیدگیوں پر یکساں ہے مختصر افسانے کی طرح کسی ایک موقع، محل، فضا، اور ذہنی کیفیت کی ترجمانی اور مصوّری نہیں کرتا۔ یہ کام اُسے مختصر افسانے کے لئے چھوڑنا پڑتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی ایک موقع، محل، فضا اور ذہنی کیفیت میں بھی بعض ایسی پیچیدگیاں ہوتی ہیں کہ چھوٹے سے افسانے کی حدوں میں نہیں سما سکتیں۔ ان پیچیدگیوں کے اظہار کے لئے کسی قدر رنگین اور گہرے پس منظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ اُسے ناول کی حدوں میں لانا بھی ممکن نہیں ہوتا، اس لئے کہ ناول میں زندگی کی جس گہما گہمی اور پھیلاؤ کی ضرورت ہوتی ہے وہ اس موضوع میں موجود نہیں۔ اس کمی کو پورا کرنے کی ضرورت و اہمیت نے طویل مختصر افسانوں کی ابتدا کی۔ طویل مختصر افسانہ ناول اور مختصر افسانے کے بیچ کی ایک چیز ہے جس میں ناولوں کی پس منظری کیفیتوں اور مختصر افسانے کی وحدتِ اثر ایک ساتھ موجود ہوتی ہے جس

میں ناول کے پلاٹ کی پیچیدگی اور گہرائی نہیں ہوتی لیکن جو کسی ایک خاص محل، فضا اور ذہنی کیفیت کی پیچیدگیوں کی وضاحت کر سکتا ہے۔ اس میں مناظر زیادہ تفصیلی اور کردار زیادہ واضح بن کر ہمارے سامنے آسکتے ہیں۔ اُردو میں نیاز فتحپوری کے کیوپڈ اور سائکی اور احمد شجاع اور مجنوں گورکھپوری کے گنے چُنے افسانوں کے علاوہ اب تک طویل مختصر افسانوں کی مثالیں موجود نہیں تھیں۔ لیکن آگے چل کر کرشن چندر حیات اللہ انصاری، احمد ندیم قاسمی اور اختر اورینوی جیسے افسانہ نگاروں نے بعض بہت اچھے طویل مختصر افسانے لکھے۔ ان طویل مختصر افسانوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناول، مختصر افسانے اور طویل مختصر افسانے کی حدوں میں کتنا نمایاں فرق ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے جن باتوں کو اپنے طویل افسانوں کا موضوع بنایا ہے ان میں اتنی گہرائی اور پیچیدگی نہیں کہ ان کے ڈھانچے پر پورا ناول کھڑا کیا جا سکے لیکن ان میں کوئی بات ایسی بھی ہے جس کے لئے مختصر افسانے کا چھوٹا سا سانچا کافی نہیں۔ ان میں طوالت کے باوجود افسانے کی وحدتِ تاثر ہے اور اس لئے انھیں ناول کہنا صحیح نہیں۔ البتہ بعض لوگوں نے ان طویل مختصر افسانوں کو ناولٹ (یا مختصر ناول) کہنا شروع کر دیا ہے۔ حالانکہ غور سے دیکھا جائے تو طویل مختصر افسانہ اور ناولٹ دو الگ اصناف ہیں اور فنی اعتبار سے جس طرح ناول اور مختصر افسانہ ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں اسی طرح طویل مختصر افسانے اور ناولٹ میں بھی بعض بنیادی فرق ہیں۔ ایک فرق تو وہی ہے

جس کی طرف بار بار اشارہ کیا گیا اور وہ یہ کہ افسانے میں، خواہ وہ مختصر ہو یا طویل، موضوع کی وحدت ضروری ہے، اس کی نوعیت خواہ کچھ بھی ہو ناول اور ناولٹ سے ہم اس طرح کی وحدت کا مطالبہ نہیں کرتے۔ ناول میں زندگی کا پھیلاؤ بھی ہوتا ہے اور گہرائی بھی، اور اس لئے اس کی فنی ترتیب ویسی سیدھی سادی اور ہموار نہیں ہوتی جیسی افسانے (مختصر یا طویل) کی چنانچہ ناولٹ بھی ناول کے مقابلے میں مختصر ہونے کے باوجود وسیع تر اور عمیق تر زندگی کا احاطہ بھی کرتا ہے اور فنی اعتبار سے اسی طرح کے اُتار چڑھاؤ میں سے گزرتا ہے جس میں سے ناول۔ موجودہ دور میں اشفاق احمد، انتظار حسین اور جمیلہ ہاشمی نے جو ناولٹ لکھے ہیں اور ان سے پہلے سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" عصمت کا "ضدی" اور کرشن چندر کا شکست اور عظیم بیگ اور شوکت تھانوی کے مختصر ناول اس کی نمایاں مثالیں ہیں کہ وہ ناول تو نہیں ہیں لیکن طویل مختصر افسانے بھی نہیں ہیں۔

مختصر افسانے اور فلم

مختصر افسانے کا ذکر کرتے وقت جہاں ناول ڈرامے اور طویل افسانے کا تذکرہ ناگزیر سا ہے، وہاں اس بیسویں صدی میں ایک چیز اور ہے جو مختصر افسانے کے ذکر کے ساتھ ساتھ ہمارے ذہن پر چھانے لگتی ہے۔ فلموں نے اس صدی میں ہماری زندگی میں خاصی اخلاقی قوت کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ ان کی معاشرتی اور تمدنی اہمیت سے بھی کسی کو انکار نہیں ہو سکتا اور اب تو رفتہ رفتہ اس کا اپنا ایک فن بن گیا ہے جو کسی طرح بھی

ناول، ڈرامے اور افسانے کے فن سے پیچھے نہیں۔ پھر بھی فلمی کہانیاں بہت سی باتوں میں ناول اور ڈرامے کے مقابلے میں مختصر افسانے سے زیادہ قریب معلوم ہوتی ہیں۔ دونوں اس نئے زمانے کی پیداوار ہیں۔ فن کی حیثیت سے دونوں کی پشت پر روایتوں کا لشکر نہیں۔ دونوں فنی حیثیت سے بہت سی چیزوں کی پابند ہو کر بھی آزاد ہیں۔ دونوں کو ایک مخصوص فنی ہیئت کی ضرورت کا شدید احساس ہے اور دونوں اس احساس کی پیدا کی ہوئی نئی راہوں پر چل کر اپنے آپ کو برابر رنگین سے رنگین تر بنا رہی ہیں۔ دونوں نے زمانے کے انتشار کو اپنے اندر سمونے اور اس کی مصوری کرنے میں ادب کی اور بہت سی اصناف سے زیادہ حصہ لیا ہے۔ دونوں میں ناول اور ڈرامے کی صدیوں کی پیدا کی ہوئی فنی روایتوں کا عکس ہے اور اس لئے دونوں اور بھی ایک دوسرے سے زیادہ قریب اور لطیف فنون کی نزاکتوں کی حامل بن گئی ہیں اور اسی لئے مختصر افسانے کی فنی ترقیوں کا ذکر کرتے وقت نقاد ہمیشہ کسی نہ کسی منزل پر اس کی منزل فنونِ لطیفہ سے ملا دیتے ہیں۔ نئے زمانے کے ایک نقاد نے افسانوں اور فنونِ لطیفہ کا تعلق ظاہر کرتے ہوئے بعض کام کی باتیں کہی ہیں۔ اس نے لکھا ہے کہ "ہر فن عکاسی ہے ———— تجربے کے خام، بدہیئت مواد کو ایک محسوس تشکل دینے کا۔ دوسرا نام فن یا آرٹ ہے۔ زندگی کی کسی مادی چیز کو مصوری، سنگ تراشی یا موسیقی کی ہیئت دینے کا نام فن ہے۔ اور ان میں سے ہر فن کا ایک مقررہ نظام ہے، لیکن لفظوں کی کسی چیز کی عکاسی کہیں زیادہ دشوار ہے،

اس لئے کہ فنکار اور مجسمہ (Model) کا باہمی تعلق یہاں زیادہ گہرا اور قریبی ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کو اسی مواد میں رہ کر کام کرنا پڑتا ہے، جس سے اس شے کی تشکیل ہوئی ہے اور جو افسانہ نگار کا موضوع ہے۔ مصوری یا سنگ تراشی کرتے وقت فن کی نظر حقیقت کی پیچیدگیوں اور اس کی اُلجھنوں سے الگ ہو سکتی ہے لیکن کسی ذہن کی مصوری میں محسوس مادّی حقیقت کی مصوری سے کہیں زیادہ پیچیدگیاں اور اُلجھاؤ ہیں اور اس لئے افسانہ نگار کا کام ہر دوسرے فن کار سے زیادہ دشوار اور اہم ہے۔

افسانہ اور فنونِ لطیفہ

ہم فنونِ لطیفہ کو اس قدر اہم اور دلکش اس لئے سمجھتے ہیں کہ ان کا تعلق براہِ راست ہمارے لطیف جذبات سے ہے۔ ہمیں خود اپنی زندگی کے واقعات اور اُن کی تصویریں اور مرقعے دیکھ کر بے حد خوشی ہوتی ہے، اس لئے ہم ہر اس چیز کے شیدائی ہیں جس میں ہمیں ہماری حیات کی سچی تصویریں نظر آئیں اور چونکہ جذبات ہماری زندگی کے ہر شعبہ پر اس قدر شدت کے ساتھ چھائے ہوئے ہیں اس لئے ہماری دلچسپی کا سب سے بہتر ذریعہ وہ چیزیں ہیں جو ہمارے جذبات پر اثر ڈالیں، ہمارے لطیف اور بلند جذبات جو ہم میں پوشیدہ ہیں ان چیزوں سے متاثر ہو کر متحرک نظر آئیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر انسان خواہ اس میں بلند خلق کی کمی ہو خواہ اس کی رگ رگ میں خوش مذاقی کی پُرسکون موجیں پیچ و تاب

کھاتی ہوں ان چیزوں کو دیکھ کے، اُنہیں سُن کے، اُنہیں محسوس کر کے، روحانی مسرت اور جاں بخش سرور پاتا ہے جنہیں ہم اصطلاح میں فنونِ لطیفہ کہتے ہیں۔

فنونِ لطیفہ نے قوموں کی ترقی اور اُنہیں بلندی کی طرف لے جانے میں بے حد حصّہ لیا ہے۔ خصوصًا سنگ تراشی، مصوّری، شاعری اور موسیقی نے ایسے ایسے بلند کام انجام دیئے ہیں کہ شاید ان کی عدم موجودگی میں کوئی دوسری چیز نہ کر سکتی۔ زمانے نے سنگ تراشی کو قریب قریب فنا کر دیا۔ مصوّری، شاعری اور موسیقی نے برابر اپنی کارفرمائیاں جاری رکھیں لیکن جوں جوں زمانہ ترقی کرتا گیا قوموں کی توجہ مصوّری اور شاعری کی طرف سے بھی ہٹتی گئی۔ موسیقی کا اثر زیادہ ہوتا گیا اور اسی لئے اُسے موجودہ سائنس کی ایجادوں میں بھی بے حد نمایاں درجہ ملا۔ گراموفون، ہارمونیم، پیانو، وائلن، ریڈیو، سینما، تھیٹر وغیرہ میں ہر جگہ موسیقی کا سکہ رہا۔ بڑی بڑی سوسائیٹیوں یا ادبی جماعتوں میں اگر کوئی چیز دلچسپ باقی رہی تو صرف موسیقی۔ سائنس کے دیوانوں نے جب ذرا ہوش سنبھالا تو انہیں جذباتی دنیا میں حقیقت کی جستجو ہوئی۔ اس کمی کو صرف اصل واقعاتِ زندگی پورا کر سکتے تھے۔ لیکن ان واقعات کے بیان میں کسی دلکشی کی ضرورت تھی۔ یہ دل کشی صدیوں کی روایتوں نے داستان گویوں کو دی تھی۔ وہ داستان گو جو اب تک حقیقت کی دنیا سے الگ تھلگ سے تھے ان کی زبانوں پر لفاظی کا رنگ چڑھا ہوا تھا۔ ضرورت نے اُسے افسانے میں زندگی میں حقیقت بینی کو دخیل کر دیا

لیکن افسانہ گوئی میں اب تک شیرینی یا دلچسپی صرف طول دے کر پیدا کی جاتی تھی۔ اِس لئے یہ طوالت پسندی جاری رہی اور ناول حقیقت کا جامہ پہن کر لوگوں کے سامنے آئے۔ سائنس ترقی کرتی گئی، دنیا کے اشغال بڑھتے گئے اس لئے طویل ناول پڑھنے کے لئے وقت نکلنا مشکل ہوگیا۔ لوگوں کو کسی ایسی چیز کی تلاش ہوئی جو ناول کی سی دلچسپی بھی پیدا کر سکے اور مختصر بھی ہو۔ اسی رث۔ یہ خواہش کو عملی جامہ پہنانے کے لئے مختصر افسانے کا ظہور ہوا اور اس میں اختصار کے علاوہ فن کی مدد سے وہ تمام لطافتیں شامل کی گئیں جو فنونِ لطیفہ کا اہم جزو ہیں۔

مختصر افسانے نے بہت جلد قبولِ عام حاصل کر لیا۔ لوگوں کے دلوں پر اس کا قبضہ ہوگیا۔ ہر ملک اور ہر قوم میں سوسائٹی اور ادب نے اُسے بہت اُونچی جگہ دی۔ اس ہر دلعزیزی کی وجہ یہ ہے کہ مختصر افسانے میں وہ ساری لطیف صفات ایک جگہ جمع ہیں جو اب تک صرف فنونِ لطیفہ کے لئے مخصوص تھیں۔

فنونِ لطیفہ خیال افزا ہوتے ہیں۔ زبان، قلم اور موقلم جتنی چیزیں ہمارے کانوں اور آنکھوں کے سامنے پیش کرتے ہیں ان سے کہیں زیادہ خود ہمارا خیال ہمارے سامنے لاتا ہے۔ کسی لطیف اشارے کو سُننے یا دیکھنے کے بعد ہمارا خیال ہمارے سامنے ایک بسیط دنیا کا نظارہ پیش کرتا ہے اور ہم اس لطیف اشارے کی رہبری میں اُس کی سیر کرتے ہیں اور یہی دماغی اور روحانی لذّت ہے جس کی وجہ سے ہم فنونِ لطیفہ

کو جذباتی دنیا میں اتنا اہم سمجھتے ہیں۔ اچھے مختصر افسانے بھی اسی لئے پسند کئے جاتے ہیں کہ ان میں لکھنے والے کو بہت سے ایسے مکات نظر انداز کر دینے پڑتے ہیں جنہیں ہمارا دماغ خود بخود محسوس کرے۔ ہم غالب کے اس شعر کو سنیں ؎

مجھ تک کب اُن کی بزم میں آیا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

تو بے ساختہ ہمارا دماغ ہمارے سامنے ایک ایسی تصویر کھینچ دیتا ہے جسے شاعر نے الفاظ میں بیان کرنے کی کوشش نہیں کی۔ جب مومن نے کہا کہ ؎

مرے گھر آپ یوں جاتے تھے کس دن
اٹھانا مدعا ہے آستاں سے

تو دل نے جو لذت محسوس کی وہ مومن کے لفظوں میں نہیں بلکہ اس تصویر میں یا اس پُر لطف واقعے میں ہے جو اس شعر کے کہے جانے سے پہلے پیش آچکا ہے اور جس کے جواب میں جلے ہوئے دل نے جلے پھپھولے پھوڑے ہیں۔ شاعری میں اس قسم کی مثالیں اکثر ملیں گی۔ مصوری اور بت تراشی میں یہ حسن ہر قدم پر جلوہ گر نظر آئے گا۔ اس طرح مختصر افسانے میں، ایک اچھے مختصر افسانے میں اس چیز کا ہونا اس کے حسن کا ایک لازمی جزو ہے۔

فنونِ لطیفہ کا تعلق جذبات سے ہے، اس لئے یہ ضروری نہیں کہ

ان کی شکلیں کسی حقیقی واقعہ کی تصویر ہوں۔ اس میں سے بہت سی ایسی ہوتی ہیں جن میں شاعرانہ حقیقت تو ضرور ہوتی ہے لیکن مادّی حقیقت بہت کم، افسانہ نگار کی دقتیں بہت بڑھ جاتی ہیں جب اس کے لئے لازمی ہو جاتا ہے کہ وہ حقیقت کی دنیا میں رہ کر بھی جذبات پر حکمرانی کرے۔ اور فنونِ لطیفہ میں جو لطافتیں موجود ہیں وہ بھی ہاتھ سے جانے نہ پائیں۔ اچھے افسانے ہمیشہ ان دونوں محاسن کا مرکز ہوتے ہیں اور ان میں جدید دماغوں کی عشرت کے لئے حقیقت کے سامان بھی ہیں اور قدیم حُسن پرستوں کے کیف کے لئے جذبات کی ایک دنیا بھی۔ افسانہ نگار واقعات کا انتخاب کرتے وقت خاص طور پر اس کا خیال رکھتا ہے کہ وہ جس حقیقت کو بیان کرنے جا رہا ہے اس میں وجدانی کیفیتوں کا پیدا کرنا ممکن ہے یا نہیں۔ وہ کردار نگاری کرتا ہے لیکن ہر قدم پر اس کے دل میں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت کے رنگ میں ڈوب کر وجدانی سرور کی دنیا ہاتھ سے نہ جاتی رہے۔ یہ منزل افسانہ نگار کے لئے بے حد دشوار ہے۔ اِس لئے اُسے تکمیل تک پہنچانے کے بعد اُسے وہ ممتاز درجہ حاصل ہو جاتا ہے جو مصوّر، بُت تراش، شاعر اور مطرب کو حاصل ہے۔

فنونِ لطیفہ اور ان کے دائرے میں اس قدر وسعت ہے کہ صرف ایک تصویر میں وہ وسیع سے وسیع جذبات اور احساسات

کی مصوری کر سکتے ہیں وہ حزن و یاس کو مسرت و شادمانی کی بزموں میں دکھا سکتے ہیں۔ وہ حسن اور عیب کے مجسموں کو ایک جگہ جمع کر سکتے ہیں۔ ان کے امکان میں یہ بھی ہے کہ وہ نہایت کامیابی کے ساتھ تاریکی پر روشنی کی حکومت دکھا دیں۔ کیوں ؟ پابندی کی زنجیریں ان سے دُور بھاگتی ہیں۔ ان کی قیدیں آزادی کے مرادف ہیں۔ لیکن ایک افسانہ نگار، جذبات کی دنیا میں بھٹکنے والا قصہ گو، مقید ہے۔ اس کے پاؤں میں پابندی کی زنجیریں پڑی ہوئی ہیں۔ وہ کچھ بھی کہنا چاہے صرف ایک محدود دائرے میں رہ کر کہہ سکتا ہے۔ اس کی وسعتوں کی منزل صرف اس کے اختصار میں ممکن ہے۔ اتنی بڑی قید اور پابندی کے بعد پھر کس طرح ممکن ہے کہ وہ حیاتِ انسانی کے ہر پہلو کو صرف ایک مختصر سے افسانے میں ہمارے سامنے لا سکے ؟ اس لئے وہ ایک وسیع دنیا میں سے صرف ایک مختصر سی چیز چھانٹ لیتا ہے اور اُسے اپنے افسانے کا موضوع بنا لیتا ہے۔ اس کے بعد اُسے اختیار ہے کہ وہ اس محدود دنیا میں جس قدر جذبات نگاری چاہے کرے۔ یہیں سے اس کی دشواریوں کی ابتدا ہے۔ اس کی کائنات محدود اور عمل کا جذبہ وسیع ہے۔ اُسے اسی کائنات میں رہ کر وہی سب کچھ کرنا ہے جو مصور، بت تراش، شاعر اور مطرب اپنی وسیع کائناتوں میں کرتے ہیں۔ اُسے بھی اُنہیں جذبات کو اُبھارنا ہے جسے یہ سب اس قدر آزاد رہ کر اُبھارتے ہیں۔ وہ اس کی کوشش کرتا ہے اور کامیاب ہوتا ہے۔ اِس لئے ہم

اس کو انھیں نظروں سے دیکھتے ہیں جن سے اچھے شاعر، مصوّر، یا بُت تراش کو، اس لئے کہ اس نے اِس پابندی میں بھی دلوں پر زیادہ گہرے نقوش چھوڑے ہے۔ یہی چیزیں ہیں جن کا مجموعی تصوّر ہمیں مختصر افسانے کو فنونِ لطیفہ کی حدود میں شامل کرنے پر مجبور کرتا ہے۔

۲

کائنات کے چپّے چپّے میں افسانہ نگار کے لئے بے گنتی، بے شمار موضوع بکھرے پڑے ہیں۔ مظاہرِ قدرت، سمندر، پہاڑ، جنگل اور ان سب میں پھیلی ہوئی زندگی خدا کی پیدا کی ہوئی جاندار اور بے جان مخلوق ہاتھی، گھوڑے، اونٹ، گائے، بکریاں، کتا، بلی، طوطا، مینا، چوہے، خرگوش، سانپ، بچھو اور ہر طرف رینگنے والے کیڑے مکوڑے، پھر ان سب پر حکمرانی کرنے والا انسان، اس کی بوقلموں زندگی، اس بوقلموں زندگی کے نت نئے مسئلے، ایک انسان، دوسرا انسان، تیسرا انسان، اس طرح دنیا کے بے شمار انسان اور ان میں سے ہر ایک کی اپنی اپنی عادت، اپنا کردار، اپنے جذبات، احساسات اور اندر چھپی ہوئی کتنی ہی نفسیاتی پیچیدگیاں — یہ اور نہ جانے کتنے موضوع ہر وقت افسانہ نگار کی نظر اور فکر کو دعوت دیتے ہیں۔ پھر ہر افسانہ نگار کی اپنی الگ نظر

ہے، اپنا علیحدہ سوچنے کا طریقہ ہے اور اس طرح کائنات کے یہ بے گنتی، بے شمار موضوع نہ کبھی ختم ہوتے ہیں اور نہ ان میں کبھی پُرانا پن پیدا ہوتا ہے۔ پُرانا پن یا فرسودگی موضوع میں نہیں، موضوع کو تلاش کرنے والی نظر میں پیدا ہو جاتی ہے، سوچنے والے دماغ میں پیدا ہوتی ہے۔ اسی لئے موضوع تلاش کرنے والے کے پاس ایک متجسس، پریشان اور کبھی ایک جگہ نہ رُکنے والی نظر اور کبھی ایک چیز سے مطمئن نہ ہونے والا مضطر دل ہو تو افسانے کے لئے موضوع بہت ہیں۔ یہ موضوع تیز نظر اور جاگتے ہوئے ذہن کے سامنے خود بخود آتے ہیں۔ اچھا افسانہ نگار آرام سے آنکھیں بند کئے اپنی کرسی پر بیٹھا ہے، یا دنیا کی ہر فکر سے آزاد ہو کر اپنے بستر پر دراز ہے، عین اس بے خبری میں جیسے کوئی آکر دروازہ کھٹکھٹاتا ہے کہ معاف کیجئے گا جناب! میں ایک افسانے کا موضوع ہوں۔ آپ مجھے استعمال کیجئے۔ ایسے ناخواندہ لیکن مبارک مہمانوں کی کمی سوتے ہوئے ذہن کو تو شاید ہوتی ہو لیکن جس نے اپنی نظر کو کائنات کی رنگینیوں کے لئے وقف کر دیا ہے، جس کا دل ہر وقت کسی نئے جذبے سے معمور نظر آتا ہے اور جس کے ذہن میں ہر وقت دیکھی اور محسوس کی ہوئی باتوں کو جگہ دینے اور ان پر غور و فکر کرنے کی گنجائش ہے، اُسے افسانے کے موضوع ہر وقت سُوجھتے ہیں۔ وہ بن بُلائے مہمانوں کی طرح ہر وقت اس کے دروازے پر دستک دیتے ہیں۔ افسانہ نگار کی نظر کے سامنے کوئی چیز آتی ہے اور یہ چیز جیسے خود بخود ذہن میں ایک نیا موضوع لاکر کھڑا کر دیتی

ہے۔اس کے فکری، تخیلی اور جذباتی سرمائے میں گھل مل کر یہ موضوع، یا مرکزی خیال ایک افسانے کی شکل اختیار کر لیتا ہے

یا پھر کبھی دوستوں سے باتیں کرتے وقت محض ایک لفظ، سڑک پر گزرتے ہوئے کوئی چھوٹا سا حادثہ، کسی کتاب میں دیکھی ہوئی کوئی تصویر، کسی کتاب، رسالے یا اخبار کا ایک ایک جملہ توانا اور بیدار ذہن کے لئے تازیانے کا کام کرتا ہے اور چھوٹی سے چھوٹی چیز، چھوٹی سے چھوٹی بات، ایک لفظ، ایک جملہ، ایک غلط اندازِ نظر، کسی نہ کسی نئے موضوع یا افسانے کے مرکزی خیال کا بہانہ بن جاتی ہے اور افسانہ نگار اس خود بخود اُبھرنے والے مرکزی خیال پر کسی افسانے کا ڈھانچا بنا لیتا ہے۔ کبھی اسی وقت افسانے کی ہر تفصیل، اس کا ایک ایک ٹکڑا، اس کا سارا پلاٹ، اس کی ابتدا، خاتمہ سب کچھ جیسے آئینے کی طرح نظر کے سامنے آجاتا ہے۔ لیکن کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ اس موضوع، یا مرکزی خیال کو مہینوں، برسوں پالنا پوسنا پڑتا ہے جب کہیں وہ اس قابل ہوتا ہے کہ واقعی افسانہ بن سکے۔ افسانہ نگار کو اپنی طبیعت پر ضبط اور قابو رکھ کر اپنے جذبات کو دبا کر اس نئے موضوع کی تشکیل کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔ یہ انتظار صبر آزما بھی ہے اور دل شکن بھی، لیکن فنی نقطۂ نظر سے بے حد اہم بھی۔ جو افسانہ نگار اس طرح خود بخود پیدا ہونے والے خیال کو افسانہ بنانے کے لئے اتنا بے چین ہو جائے کہ اس کے پختہ ہونے کا بھی انتظار نہ کر سکے وہ اچھے افسانے کبھی

نہیں لکھ سکتا۔ اس کے افسانوں میں پکتے پھلوں کی شیرینی اور رس دونوں چیزیں ناپید ہوتی ہیں اور اچھا افسانہ نگار کبھی ایسے پھلوں کو جو کھٹّے، کڑوے یا بے رس ہوں دوسرے کے سامنے لانا گوارا نہیں کرتا۔ وہ ہر نئے آنے والے موضوع کا خیر مقدم کرتا ہے اور اسے اپنی ذہنی اور جذباتی زندگی میں رچا کر دوسروں سے اس کا تعارف کراتا ہے۔ یہی طریقہ صحیح ہے۔ خود افسانہ لکھنے والے کے لئے بھی اور پڑھنے والے کے لئے بھی۔

لیکن موضوع ہمیشہ خود بخود ہاتھ جوڑ کر نہیں آیا کرتے۔ ضروری نہیں کہ وہ ہمیشہ افسانہ نگار کا دروازہ کھٹکھٹاتے ہی رہیں۔ اُسے موضوع تلاش کرنے پڑتے ہیں۔ اپنے ذہن میں دبے دبائے تجربوں کو اُلٹ پلٹ کرکے دیکھنا پڑتا ہے۔ اپنے جذباتی سرمائے کی پوری کھوج کرنی پڑتی ہے۔ اپنے پڑھے ہوئے مواد کی طرف نظر دوڑانے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جو دیکھا ہے، سوچا ہے، محسوس کیا ہے، اُسے ایک ایک کرکے سامنے لانا پڑتا ہے۔ پھر بھی کوئی موضوع نہیں سُوجھتا، کسی مرکزی خیال کی طرف ذہن منتقل نہیں ہوتا۔ اس حالت میں جو کچھ سُوجھتا ہے، وہ بھدّا بے رنگ اور فضول نظر آتا ہے۔ لیکن بیٹھے بیٹھے یکبارگی اُنھیں اُلٹی پلٹی اور تلاش کی ہوئی چیزوں میں سے کوئی کام کی بات نکل آتی ہے اور اس کام کی بات سے افسانہ بن جاتا ہے۔

موضوع کی تلاش افسانہ نگار کے لئے بڑا مشکل مسئلہ ہے۔ اگر اس کی نظر ہر وقت نگراں اور ذہن ہر وقت بیدار نہ رہے تو اچھے موضوع خود بخود پیدا نہیں ہوتے۔ اپنے سارے ذہنی، علمی اور جذباتی خزانے کی جانچ پڑتال کرنے کے بعد بھی یقینی نہیں کہ اچھا موضوع مل جائے۔ اس لئے عموماً افسانہ نگار اپنا کام پرانے اور فرسودہ موضوعوں سے چلاتے ہیں۔ کبھی کبھی ایک نیا انداز بیان اس فرسودگی میں کوئی ایسا نیاپن پیدا کر دیتا ہے کہ پرانی چیز کے عیب اور اس کی اُکتاہٹ چھپ جاتی ہے۔ لیکن ہمیشہ ایسا ممکن نہیں۔ کبھی نہ کبھی یہ راز فاش ہوتا ہے اور پھر افسانہ نگار کا افسوں ہمیشہ کے لئے ختم سا ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار خود بھی عموماً اس خطرے کے انجام سے واقف ہوتے ہیں، اس لئے وہ بعض دوسری پیچیدہ راہیں اختیار کرتے ہیں۔ کبھی کبھی وہ ایسی چیزوں کو افسانے کا موضوع بنا لیتے ہیں جن میں وقتی کشش ہوتی ہے اور یہ وقتی کشش پڑھنے والوں کو اپنی طرف مائل کر کے افسانہ نگار کے لئے ایک وقتی سرور کا سامان مہیا کر دیتی ہے۔ لیکن حقیقت میں اس کشش اور سرور دونوں کو ثبات نہیں اس لئے کہ افسانہ نگار نے جس خیال کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے اس میں کوئی مستقل قدر نہیں اور مستقل قدر کی کمی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ موضوع میں وقتی ہنگامے کا سامان ضرور پیدا ہو جاتا ہے، لیکن اس میں تاثیر کی پختگی

نام کو نہیں ہوتی۔ اس طرح کے موضوع کی مثال میں وہ افسانے پیش
کئے جا سکتے ہیں جن میں جنس کے سطحی جذبات اور ان کے مادی نتائج
کی تصویریں ہوتی ہیں یا جو افسانے کسی ایک فرقے یا گروہ کی خوشنودی
کے لئے کسی دوسرے فرقے یا گروہ کی زندگی کو ملامت یا جذباتی تنقید
کا نشانہ بناتے ہیں۔

اس کے علاوہ ایک دوسری چیز جسے بعض افسانہ نگار جدت
پسندی کے دھوکے میں برتنے لگتے ہیں یہ ہے کہ وہ اپنے افسانے کی بنیاد
ایسے خیال یا واقعہ پر رکھتے ہیں جس میں ان کے نزدیک کوئی جدت
ہے۔ جس موضوع سے وہ خود اچھی طرح واقف نہیں ہیں، ان کا خیال
ہے کہ دوسرے بھی اس سے نا آشنا ہیں۔ اس موضوع کے
اونچ نیچ کو اچھی طرح جانے پہچانے بغیر وہ اس میں کود پڑتے ہیں
اور اس کا نتیجہ وہی ہوتا ہے جو تیراکی سے اچھی طرح واقف
نہ ہونے والے اس تیراک کا جو اندھا دھند گہرے پانی میں
کود پڑے۔

افسانہ نگار کا پہلا منصب یہ ہے کہ وہ اپنے موضوع سے اچھی
طرح واقف ہو، اُسے اپنے مضمون اور موضوع سے سچی دلچسپی اور
سچا لگاؤ ہو، اُسے اس نے اس کی گہرائیوں میں ڈوب کر دیکھا اور
سمجھا ہو، اس کے متعلق ہر چھوٹی سے چھوٹی بات جاننے کی کوشش
کی ہو۔ جب تک یہ سب کچھ نہیں ہوگا افسانہ نگار کو موضوع پر پوری

قدرت نہیں ہو سکتی۔ جسے موضوع پر قدرت نہیں وہ اس موضوع کو پھیلا کر اچھا افسانہ بنا ہی نہیں سکتا۔ جس نے گھر سے نکل کر مناظر قدرت دیکھے ہی نہیں وہ منظر نگاری کیا جانے؟ جس نے گوشہ نشینی کو زندگی بنا لیا ہو وہ زندگی کی مصوری کیسے کرے؟

نئے افسانہ نگار عموماً اس خطرے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ لالچ میں پڑ کر انہیں اچھے اور برے موضوع میں امتیاز باقی نہیں رہتا۔ جو موضوع پہلی نظر میں اچھا لگے، ضروری نہیں کہ وہ اچھا ہی ہو۔ اس لئے افسانہ نگار کا فرض ہے کہ ظاہری حُسن و خوبی سے متاثر ہوئے بغیر موضوع کو اچھی طرح اُلٹ پلٹ کر دیکھے اور اس بات کا یقین کرے کہ ظاہر میں خوبصورت دکھائی دینے والی چیز اندر سے بھی خوبصورت ہے ــــ اس میں اچھا افسانہ بننے کی صلاحیت ہے۔ یہ چیز دشوار ضرور ہے اور صرف تجربہ ہی اس سلسلے میں سب سے بڑا معلم ہے، لیکن بیدار ذہن رکھنے والا نیا افسانہ نگار بھی اس مہلک مرض سے آسانی سے بچ سکتا ہے۔

افسانہ نگار کو اپنی آنکھیں کھلی رکھنی پڑتی ہیں۔ اُسے ان ظاہری آنکھوں کے ساتھ ساتھ دل اور دماغ کی آنکھوں سے بھی کام لینا پڑتا ہے ــــ چیزوں کی بیرونی سطح سے زیادہ ان کی گہرائیوں کا رازداں ہونا ضروری ہے۔ اس کے بغیر اچھی افسانہ نگاری ممکن نہیں۔ ایک شخص کے ذہن میں کوئی موضوع آتا ہے۔ وہ اس موضوع کو کہانی

کا لباس پہنا کر ہمارے سامنے لانا چاہتا ہے۔ نفسیاتی نقطۂ نظر سے ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ جب کسی کے پاس کہنے کے لئے کچھ بات ہے اور اس بات کو کہنے کی خواہش بھی اس کے دل میں موجود ہے تو اسے یہ بات کہنی چاہیئے۔ کہنے والے کے پاس موضوع ہے، کہانی کہنے یا لکھنے کی خواہش ہے، اس لئے اُسے کہانی کہنی چاہیئے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا کہانی کہنا اتنی آسان بات ہے؟ کیا کہنے کی ضرورت کا احساس ہی کہانی کے کہنے کی کافی وجہ ہے؟ نفسیاتی نقطۂ نظر سے اس کا جواب اثبات میں دیا جائے گا۔ لیکن عملی نقطۂ نظر جسے فنی نقطۂ نظر بھی کہہ سکتے ہیں اس سوال کے جواب میں آسانی سے "ہاں" نہیں کہے گا اور عمل اور فن کے پاس "نہیں" کہنے کی معقول وجہ ہے۔

اچھی کہانی کہنا فن ہے۔ بُری کہانی کہنے سے اس کا نہ کہنا کہیں بہتر ہے اور اچھی کہانی کہنے کے لئے کہنے والے کو اس کا فن سیکھنا چاہیئے۔ فن سیکھنے اور اس میں مہارت پیدا کرنے کے لئے انسان کو اپنے ذہن کی تربیت کرنی پڑتی ہے۔ ذہن میں ضروری سامان اور مسالہ جمع کرنا پڑتا ہے۔ جب تک ذہن میں مسالہ نہ ہو اور جب تک ذہن میں اس مسالے کے جمع کرنے کی خواہش نہ ہو، فنی مہارت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ آنکھیں زندگی کے بے پایاں مواد میں سے اپنے کام کی باتیں جمع کرنے کی عادی ہو جائیں اور ذہن آنکھوں سے دیکھی ہوئی چیزوں کو صحیح جگہ رکھ کر ان سے وقتاً فوقتاً کام

لے سکے۔ کامیاب افسانہ نگار کی فنی مہارت کے یہ دو پہلے زینے ہیں اور ان دو زینوں کو طے کر لینے سے پہلے افسانہ نگار کو خاصا زادِ راہ جمع کرنا پڑتا ہے اور اس زادِ راہ کے جمع کرنے میں کئی چیزیں اس کی مدد کرتی ہیں۔

افسانہ نگار کا سب سے قیمتی اور سب سے قابلِ قدر خزانہ اُسے مشاہدے کی مدد سے حاصل ہوتا ہے۔ آنکھ برابر کھلی رہے تو زندگی میں تخیل اور فکر کے لئے دولت کی کمی نہیں۔ جس فن کار کی نظر ہمیشہ اپنے گرد و پیش کی چیزوں کو غور سے دیکھتی اور اپنے تجربے کی دولت کو بڑھاتی رہتی ہے۔ اس کے تخیل میں کبھی کہنگی اور فرسودگی پیدا نہیں ہوتی اور جس فن کار کے پاس ہر وقت دیکھنے والی نظر نہیں اس کا تخیل ایک نہ ایک دن ایسا تھکتا ہے کہ تازیانوں کی چوٹ سے بھی اُسے آگے چلانا ممکن نہیں۔ اسی لئے ادب میں مشاہدے کی عادت کو ادیب کی زندگی کا ایک لازمی جزو قرار دیا گیا ہے۔ مشاہدہ صبر آزما ہوتا ہے۔ اِس سے تھکن پیدا ہوتی ہے۔ لیکن جس افسانہ نگار نے اپنے ضبط و تحمل کو کام میں لاکر، تھکن سے ڈرے بغیر اس عادت کو اپنا رفیق بنالیا اُسے زندگی بھر تھکن نہیں ستاتی۔ ادب میں تھکن مواد کی کمی سے پیدا ہوتی ہے اور مشاہدے کے عادی ادیب اور افسانہ نگار کو مواد کی کمی کی شکایت نہیں پیدا ہوتی۔

کسی نقاد نے لکھا ہے کہ ادبی تخلیق اصل میں واقعات کے انتخاب

کے بجائے انہیں رد کرنے کا دوسرا نام ہے۔ جب تک ادیب کے
پاس تجربات کا اتنا وافر سرمایہ نہیں ہوگا کہ وہ اس سرمائے میں سے اپنے
کام کی چیزیں چن سکے اس کے لئے کوئی اچھی ادبی تخلیق ممکن نہیں۔
مشاہدے کے عادی افسانہ نگار کے سامنے تجربات کا یہ نافر سرمایہ ہر
وقت موجود رہتا ہے اور اس وافر سرمائے میں سے وہ اپنی پسند کے
قیمتی جواہر چن کر انہیں اپنے پڑھنے والوں کے سامنے پیش کرتا ہے۔
مشاہدات کا یہ وافر اور کبھی نہ ختم ہونے والا خزانہ اکٹھا کرنے کے
لئے افسانہ نگار کو شروع شروع میں بڑی کاوش سے کام لینا پڑتا ہے۔
اس پہ یہ چیزیں بار گزرتی ہیں اور اس عادت کو اپنے لئے بوجھ
سمجھ کر اُسے وہ اپنے کندھے سے اُتار کر پھینک دینا چاہتا ہے۔
لیکن اچھے افسانہ نگار کو آزمائش کے اس دَور سے صبر اور ضبط کے
ساتھ گزرنا چاہیئے، یہاں تک کہ واقعات، مناظر اور زندگی کی دیکھی
ہوئی اَن گِنت چیزوں سے نقوش بنانے کی عادت اس کی فطرت کا
ایک جزوِ لاینفک بن جائے اور نظر میں کیمرے کی تاثیر پیدا ہو جائے
کہ جو کچھ اس کے سامنے آئے اس کی تصویر ذہن میں اُتار رے۔ زندگی کی
کوئی بات دوسری بات سے نہیں ملتی۔ کوئی منظر کبھی دوسرے منظر
جیسا نہیں ہوتا اور ایک انسان کبھی اپنی عادتوں میں اپنے طور طریقوں
میں دوسرے سے مشابہ نہیں۔ اس لئے نظر کا کام کبھی ختم نہیں ہوتا۔
جو اس نے آج دیکھا ہے وہ اس کے لئے کل دیکھنا ممکن نہیں اور

اسی لئے اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے ایک لمحے کو بھی ضائع نہ جانے دے۔ جو وقت ضائع ہو گیا وہ واپس نہیں آتا اور اس میں گزری ہوئی چیز کو نظر دوبارہ نہیں دیکھ سکتی۔ اس لئے کیوں نہ افسانہ نگار اپنے ہر لمحے سے فائدہ اٹھائے، کیوں نہ ہر نئے وقت میں ایک نیا منظر، ایک نیا واقعہ یا زندگی کا ایک نیا بھید دیکھ کر اپنی دولتِ بیدار کو اور بھی بیدار بنائے؟ مشاہدہ افسانہ نگار کا رفیقِ کار ہے تو نئے سے نئے موضوع ہمیشہ اس کے حلقہ بگوش رہتے ہیں۔

نظر کا کام مشاہدہ کرنا ہے اور مشاہدہ افسانہ نگار کی ذہنی اور جذباتی تعمیر کا ایک قیمتی جزو ہے لیکن اکثر سب کچھ دیکھ کر ہی نہیں جانا جاتا۔ صرف دیکھ کر باتیں سیکھی جا سکیں تو زندگی سے دور رہنے والے خانہ بدوش انسان شاید دنیا کے سب سے زیادہ تجربہ کار انسان ہوں۔ لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ زندگی کے تجربے کی مثال بھی معمل کے تجربوں کی سی ہے، جہاں سائنس داں چیزوں کے مرکب بنا کر دنوں، ہفتوں، مہینوں اور برسوں کی کاوش کے بعد کسی نتیجے پر پہنچتے ہیں۔ زندگی کے تجربے بھی گھر بیٹھے نہیں حاصل ہوتے۔ انسان کو زندگی کے ساتھ کاندھے سے کاندھا ملا کر چلنا پڑتا ہے۔ زندگی کی ٹھوکریں کھانی پڑتی ہیں۔ ٹکریں سہنی پڑتی ہیں۔ بُرے اور بھلے انجام دیکھنے پڑتے ہیں، بہت کچھ کھونا پڑتا ہے۔ جب تجربہ اپنا بنتا ہے۔ تجربے جان بوجھ کر، کوشش کر کے اور ارادتاً حاصل کئے جاتے ہیں۔ تجربے

وہ بھی ہوتے ہیں جن میں زندگی ہمیں کھینچ کرلے جاتی ہے، اس کی موجوں کے تھپیڑے کھلاتی ہے اور ہم ایک نیا سبق سیکھ کر ایک مضبوط ارادے کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ زندگی میں تجربے نہ ہوں تو کچھ نہیں۔ یہ بات سب کے لئے صحیح ہے، لیکن اتنی صحیح کسی کے لئے بھی نہیں جتنی افسانہ نگار کے لئے۔ افسانہ نگار نے تجربے نہیں کئے تو گویا اس نے اپنی افسانہ نگاری کی زینت کا بہت سا سامان خود اپنے آپ کھو دیا۔ جو کچھ وہ حاصل کر سکتا تھا اُسے حاصل نہیں کیا اور جو حاصل ہو سکے اُسے حاصل نہ کرنا زندگی کی بہت بڑی بھول ہے، ان کے لئے اور بھی بڑی جن کا منصب دنیا کو کچھ دینا ہے، جنہیں دنیا کو کہانیاں سنانی ہیں اور ان کہانیوں سے سُننے والوں کے دلوں کو اپنی مٹھی میں لینا ہے۔ افسانہ نگار کا پہلا اسلحہ مشاہدہ ہے اور دوسرا اس کا تجربہ۔ ان اسلحوں کے بغیر وہ نہتا سپاہی ہے۔

تجربے کو افسانے میں جو اہمیت حاصل ہے اس کا اندازہ مارک ٹوین کے ایک واقعے سے لگایا جا سکتا ہے۔ ایک مرتبہ جرمنی کی بسوں کے انتظام کا اندازہ لگانے کے لئے مارک ٹوین نے پندرہ مرتبہ ٹکٹ خریدا اور پھینک پھینک دیا۔ لیکن ہر مرتبہ اُسے نیا ٹکٹ خریدنا پڑا۔ اس تجربے کی بنا پر اس نے جو افسانہ لکھا، اس سے ۵۰۰ ڈالر کمائے۔

زندگی کا ہر تجربہ ضروری نہیں کہ افسانہ نگار کو ۵۰۰ ڈالر دلوادے لیکن اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ ہر نئے تجربے سے اس کی اس دولت میں اضافہ ضرور ہوتا ہے جس کے بغیر ذہنی اور جذباتی تعمیر ممکن نہیں۔

مشاہدے اور تجربے کے علاوہ ایک اور چیز جسے مواد کی فراہمی کے سلسلے میں افسانہ نگار کے لئے بے حد ضروری بتایا گیا ہے، ذاتی مطالعہ اور محاسبہ ہے۔ افسانہ نگار کو چاہیئے کہ وہ برابر اپنے آپ سے اپنی ذات کے متعلق سوالات کرتا رہے۔ ہر انسان ایک سربستہ راز ہے اور رازوں کا کھولنا افسانہ نگاری کی دلچسپی کا ایک اہم جزو۔ پھر کیوں انسان سب سے پہلے اسی بھید کا پتہ نہ چلائے جو اس سے سب سے زیادہ قریب ہے؟ اپنے جذبات، احساسات اور شعور کی تہوں کو ٹٹولنا، اپنے ہر عمل اور ہر ارادے کے پیچھے کسی نفسیاتی تحریک کی جستجو، اپنی کہی ہوئی ہر بات میں اپنی اندرونی اخلاقی زندگی کا کوئی عکس دیکھنے کی کوشش، افسانہ نگار کے لئے بیسیوں ایک سے زیادہ ایک گہرے موضوع پیدا کرسکتی ہے۔ خود اپنی ہی زندگی میں بہت سی کہانیوں کا مواد چھپا ہوا ہے۔ افسانہ نگار کو اس مواد سے کام لینے کی عادت پیدا کرنی چاہیئے۔ یہ عادت جب پختہ ہو جائے تو افسانہ نگار اُسے پھیلا کر آسانی سے دوسری ذاتوں کے مطالعے اور محاسبے تک لے جاتا ہے اور اپنی تجرباتی دنیا میں ہر وقت ایک نئے

راز اور بھید کا اضافہ کرتا ہے۔

اس طریقے میں یہ خطرہ ضرور ہے کہ افسانہ نگار پر خود اُس کی اپنی ذات اس طرح چھا جاتی ہے کہ اس کے لئے اپنے آپ کو اس سے باہر نکالنا دشوار ہو جاتا ہے۔ اگر افسانہ نگار شروع ہی سے اس خطرے سے آگاہ ہو اور اپنی ذات کے مطالعے کو دوسروں کی ذات کے مطالعے کی پہلی منزل سمجھ کر اس کام کو شروع کرے تو اس کے تجربات کی دنیا وسیع سے وسیع تر ہوتی جائے گی۔

تجربوں کی خاصی بڑی دنیا کتابوں میں بند ہے۔ اس لحاظ سے نہیں کہ افسانہ نگار جو کچھ کتاب میں پڑھے اُسے نقل کر کے یا بعض صورتوں میں مسخ کر کے اپنے افسانے کا موضوع بنا لے۔ مطالعہ افسانہ نگار کے لئے ایک بے حد ضروری عمل ہے، لیکن یہ ضروری عمل اسی صورت میں مفید ثابت ہو سکتا ہے کہ پڑھنے والا اُس کے خطروں اور اس کی پیدا کی ہوئی لالچوں سے بچ کر اس سے وہی اخذ کرے جو اس کے کام کو زیادہ مفید اور دلچسپ بنانے میں مدد دے۔ مطالعہ جیسا میں نے ابھی کہا تھا اس لئے نہیں کیا جاتا کہ دوسروں کے اُگلے ہوئے نوالوں کو اپنے دستر خوان پر سجا کر دعوت کا سامان جمع کر لیا جائے۔ مطالعہ پڑھنے والے کے لئے ایک زبردست ذہنی تحریک کا کام دیتا ہے۔ اچھے مطالعے سے پڑھنے والے کے ذہن میں جو تازگی، توانائی اور ایک نئی بات کہنے کی خواہش پیدا ہوتی ہے، وہ کسی اور چیز سے پیدا

نہیں ہوتی۔ اچھا مطالعہ ذہن میں تخلیق کی قوتوں کو اُبھارتا اور اُکساتا ہے اور انھیں کہنگی اور فرسودگی سے بچاتا ہے۔ اس لئے ہر افسانہ نگار کو جہاں ایک طرف مشاہدے اور ذاتی محاسبے سے کام لینا ہے وہاں اُسے زندگی بھر پڑھنا بھی ہے۔ دنیا میں اس سے اچھے اچھے لکھنے والے ہیں، ایسے لوگ ہیں جنہوں نے زندگی کو اس سے مختلف انداز میں دیکھا ہے۔ اور اس نئے انداز کی جھلک ان کی تصنیفوں میں موجود ہے۔ یہ تصنیفیں بھی افسانہ نگار کے تجربات میں گہرائی اور پھیلاؤ پیدا کرتی ہیں۔

افسانہ نگار بہت کچھ دیکھتا ہے، زندگی سے بہت سے نئے سے نئے تجربے حاصل کرتا ہے۔ ذاتی محاسبے سے اُس پر فطرتِ انسانی کے چھپے ہوئے بھید آشکارا ہوتے ہیں۔ وہ ان دیکھی اور سیکھی ہوئی چیزوں کو اپنے ذہن میں جمع کرتا رہتا ہے۔ تجربات برابر اس کی ذہنی، اخلاقی اور جذباتی زندگی کا جزو بنتے رہتے ہیں، اُسے برابر پہلے سے زیادہ رنگین بناتے رہتے ہیں۔ لیکن اگر یہ سارے تجربے اس کے ذہن میں جاکر اس طرح ایک دوسرے سے گھل مل جائیں کہ ایک کو دوسرے کے مقابلے میں پہچاننا اور ضرورت کے وقت سامنے لانا ممکن نہ ہو تو یہ سمجھنا چاہیئے کہ افسانہ نگار کی ساری محنت رائیگاں گئی۔ جو کچھ اس نے اتنی کاوش اور جاں فشانی کے بعد حاصل کیا ہے وہ اگر اندھیر کوٹھری میں بند ہے اور اس اندھیر کوٹھری کی کنجی اس

کے پاس نہیں تو یہ سارا مال ومتاع اس کے کسی کام کا نہیں۔ اس لئے
افسانہ نگار مشاہدے سے، زندگی کے ساتھ چل پھر کر تجربے سے،
ذاتی محاسبے سے، مطالعے سے جو کچھ سیکھے اُسے چاہیئے کہ کبھی کبھی
اس کا جائزہ لیتا رہے۔ پچھلے واقعات اور تجربات کو دبی ہوئی پچھلی
تہوں سے باہر نکال کر انھیں کبھی کبھی دھوپ بھی دیتا رہے۔ ورنہ اندیشہ
ہے کہ یہ سارے قیمتی تجربے کیڑے مکوڑوں کی نذر ہو جائیں اور افسانہ
نگار خالی ہاتھ رہ جائے۔ گزرے ہوئے واقعات اور تجربات کی تصویریں
بنا کر انہیں اپنی ذہنی زندگی میں زندہ اور تروتازہ رکھنا افسانہ نگار کا
ایک اہم فرض ہے اور یہ اہم کام اُسے اپنی قوتِ تخیّل سے لینا ہوتا
ہے۔ تخیّل کو استعمال میں نہ لایا جائے، اسے استعمال کر کے کبھی کبھی اس
پر دھار نہ لگائی جائے تو وہ کُند اور ناکارہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ اور کُند
اور ناکارہ تخیّل افسانہ نگار کی زندگی کا ایک سانحہ ہے جس کا ماتم اسے
جیتے جی کرنا پڑتا ہے۔ افسانہ نگار کو اگر اس ماتم سے بچنا ہے تو اُسے
چاہیئے کہ اس دولتِ ابدی کو برابر استعمال کر کے زندہ رکھے۔ تخیّل کا
استعمال ہی اس کی حیاتِ ابدی کا سب سے بڑا ممد ہے۔ افسانہ نگار
کا تخیّل زندہ ہو تو اس کے پاس موضوعات کی کمی نہیں۔ مواد کی فراہمی
کے سلسلے میں افسانہ نگار کو جو کچھ کرنا چاہیئے وہ اتنا زیادہ ہے کہ شاید
غلط معلوم ہوتا ہو۔ لیکن ایسا نہیں۔ اچھے افسانہ نگار کو خود اپنی ذات سے
اور ان سب سے جن کی رائے پر اسے اعتماد ہے برابر کام لینا پڑتا ہے

خود وہ مشاہدہ کرتا ہے، کڑوے اور میٹھے تجربے حاصل کرتا ہے۔ تخیّل
سے کام لیتا ہے، اُسے تازیانے لگاتا ہے، مطالعہ کرتا ہے اور اس
طرح اپنے افسانوں کے لئے مواد تلاش کرتا ہے اور اس مواد کی بنیاد
پر اپنے افسانوں کی عمارت کھڑی کرتا ہے۔ لیکن افسانے میں جو کچھ ہے
وہ خود اسی کا سوچا ہوا ہے۔ اپنی سوچی ہوئی باتوں میں انسان کو خامی
نظر نہیں آتی۔ اس لئے افسانہ نگار کو چاہیئے کہ وہ کوئی افسانہ چھپوانے
سے پہلے اُسے اپنے دوستوں کو سُنانے اور اس کے ہر پہلو پر بحث
مباحثے اور ردّ و قدح کے بعد اس میں تبدیلیاں کرنے پر آمادہ ہو۔
اپنی غلطیوں کو مان لینا، ان میں ترمیمیں اور تبدیلیاں کرنا اور اپنی
چیزوں کو اچھا بنانے کے لئے ان میں کاٹ چھانٹ کرنا بھی اچھے
افسانہ نگار کی سیرت کی ایک خصوصیّت ہونی چاہیئے۔ اس کے بغیر بھی
ممکن ہے اچھا افسانہ لکھا جا سکے لیکن بحث مباحثے کے بعد اس کے
اور زیادہ بہتر ہو جانے کے امکانات ہیں۔

اس سلسلے میں ایک آخری چیز اور۔ افسانہ نگار کو افسانہ لکھنے
سے پہلے اور افسانہ لکھنا شروع کر دینے کے بعد اپنی مشق کے ابتدائی
دَور میں اور خاصی مشق بہم پہنچا لینے پر، ساری زندگی ہوشیار، چوکنا
اور بیدار رہنا پڑتا ہے۔ اُسے اپنے پیتے کو مارنا پڑتا ہے۔ جھوٹی لالچ
سے بچنا پڑتا ہے، اچھے اور بُرے کی تمیز کرنی پڑتی ہے۔ چیزوں کو
غور سے دیکھنا، کتابیں پڑھنا، زندگی میں گھُل مِل کر اس سے نِت نئے

سبق حاصل کرنا، اپنی ذات کی تنقید، دوسروں کی زندگی سے نتیجے اخذ کرنے کی قوت، فکر و تخیل، بحث و مباحثہ اپنی کاوش اور محنت کی پیدا کی ہوئی ادبی تخلیق پر نکتہ چینی کو برداشت کرنے کی عادت، غرض افسانہ نگاروں کو ساری زندگی مصروف رہنا پڑتا ہے۔ ہر نیا قدم اُسے ایک نئی بات سکھاتا ہے اور یہ ضروری نہیں کہ ہر نئی بات اُسے زبانی یاد رہے، اس لئے افسانہ نگار کو زندگی بھر اپنے تجربات کے نوٹ لینے پڑتے ہیں۔ انہیں یادداشت میں محفوظ رکھنا پڑتا ہے اور اس طرح اس کی ساری زندگی صبر، آزمائش، ضبط، تحمل اور کاوشوں میں بسر ہوتی ہے اور یہ ساری کاوشیں، آزمائشیں، صبر و ضبط اور تحمل اس لئے ضروری ہے کہ افسانہ نگار کو ایک اہم کام انجام دینا ہے۔ اُسے ایک نئی دنیا تخلیق کرنی ہے۔ دنیا اس کی بھی وہی ہے جس میں ہم آپ رہتے ہیں، جسے ہم آپ دیکھتے ہیں، لیکن افسانہ نگار اپنے لچکدار، زرخیز تخیل سے اسی چھوٹی سی معمولی بات کو رنگین بنا دیتا ہے اور ہماری دیکھی ہوئی دنیا بالکل نئی بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ اِس پُرانی دنیا کو نیا بنانے کے لئے اس کی فرسودگی میں کوئی تازگی پیدا کرنے کے لئے وہ تجربات کے سمندر میں غوطے لگاتا ہے۔ اس کی تہ میں سے داہنے بائیں ہر طرف ہاتھ پھیلا کر چھوٹی اور بڑی بہت سی چیزیں چنتا ہے۔ ان چنی ہوئی چیزوں میں سے اس کی نظرِ انتخاب کچھ جواہر ریزے ... کا توانا تخیل، زندگی کی نئی

آب و تاب دے کر ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے اور اس طرح وہی زندگی، جو ہماری دیکھی بھالی ہے، جسے ہم نے برابر برتا ہے، بالکل نئی بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ یہاں تک کہ ہم اسے پہچان بھی نہیں سکتے۔ اس لئے کہ اس نئی دنیا میں افسانہ نگار کے تخیل، اس کے جذبات اور اس کے زندگی بھر کے تجربات نے کچھ ایسے رنگ شامل کر دیئے ہیں، جو زندگی میں اس سے پہلے بکھرے ہوئے تھے اور اب قوسِ قزح کی رنگینی لے کر ہمارے سامنے آئے ہیں۔

افسانہ نگار موضوع کی تلاش اور مواد کی فراہمی کے بعد کس طرح اُسے افسانے کی شکل دیتا ہے۔ یہ تحقیق شاید اس کے کام کی پہلی منزل سے بھی زیادہ دلفریب اور خوش منظر ہے۔

پلاٹ (۱)

افسانے اور پلاٹ کو نقادوں نے لازم و ملزوم قرار دیا ہے۔ افسانہ حیاتِ انسانی کے مختلف پہلوؤں، اُن کے تاثرات، ان تاثرات کی بلندی و پستی، ان کی تبدیلی، حرکت و جمود اور اس طرح کی بہت سی چیزوں کا ایک ادبی اور فنی عکس ہے۔ جو واقعہ، تجربہ، خیال یا حس افسانے کی بنیاد بنتا ہے، پلاٹ اس واقعے، تجربے، خیال یا حس کو ایک فنی ترتیب دیتا ہے۔ کہانی کی ترتیب میں مناظر، کردار، ان کرداروں کے عمل اور ان کے مکالموں سے اور افسانہ نگار کے نقطۂ نظر سے رنگ بھرا جاتا ہے۔ کہانی کا ڈھانچہ اس کا پلاٹ کہلاتا ہے۔ پلاٹ بجائے خود مکمل کہانی نہیں بن سکتا ہے۔ لیکن بغیر پلاٹ کے کوئی کہانی شروع ہی نہیں ہو سکتی۔ پلاٹ بجائے خود اپنے پاؤں پر کھڑا ہو کر یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ میں کہانی ہوں ——— لیکن افسانے میں جو اور بہت سی چیزیں ہوتی ہیں وہ سب مل کر بھی یہ نہیں کہہ سکتیں کہ ہم

کہانی ہیں۔

افسانہ نگار اپنے افسانے کی بُنیاد زندگی کے گوناگوں واقعات میں سے کسی ایک پر رکھتا ہے۔ کوئی ایک واقعہ، کوئی ایک موقع و محل، کوئی ایک خیال، کوئی ایک جذبہ، کوئی جذباتی یا نفسیاتی تحریک، افسانہ نگار کے ذہن میں ایک موضوع پیدا کرتی ہے۔ افسانہ نگار اس خاص موضوع کو پھیلا کر اس کا ایک ڈھانچا تیار کرتا ہے۔ افسانے کا وہ بنیادی خیال یا تصور جس سے افسانہ لکھنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ اس کا موضوع یا (Theme) ہے۔ اسی موضوع یا (Theme) کی پھیلی ہوئی شکل پلاٹ ہے۔

پلاٹ کے متعلق ایک خاص بات جو افسانہ نگاری کے فن کے ماہر برابر کہتے چلے آئے ہیں یہ ہے کہ پلاٹ زندگی کے واقعہ کی ہُو بہُو شکل نہیں ہو سکتا۔ وہ زندگی کے کسی خاص واقعے سے کسی نہ کسی حد تک مختلف ضرور ہوتا ہے۔ اس کی ترتیب، تعمیر اور تشکیل میں جب تک تھوڑا بہت تصنع نہ ہو، اس کی فنی شکل پیدا نہیں ہوتی۔ تصنع کی یہ ہلکی سی چاشنی ہی زندگی کے کسی واقعے کو افسانہ بناتی ہے اور افسانہ بنا کر بھی اُسے ایسا رکھتی ہے کہ وہ اصل واقعے سے مختلف ہونے کے باوجود سچ معلوم ہو۔ اُسے سُن کر کسی کے دل میں اس کے غلط ہونے کا شبہ ہرگز پیدا نہ ہو۔ وہ ہر لحاظ سے قابلِ یقین ہو۔ زندگی میں جو واقعہ جس طرح پیش آیا ہے اُسے بغیر فنی نمک مرچ لگائے جُوں کا توں

لکھ دیا جائے تو اُسے واقعہ نگاری کہیں گے' افسانہ نگاری نہیں، خواہ اس میں اچھے افسانے کی ساری خصوصیات کیوں نہ موجود ہوں جس بیان میں واقعات بغیر کسی روک ٹوک، بغیر کسی پیچ کے آگے بڑھتے چلے جاتے ہیں، وہ فن کے نزدیک افسانہ نہیں کہا جاسکتا، اسی لئے افسانے کے پلاٹ کی ایک اشد ضروری شرط یہ ہے کہ اس کے واقعے میں کہیں نہ کہیں کوئی رُکاوٹ ضرور پیدا ہو کوئی ایک رُکاوٹ جس کے دُور ہونے کے انتظار میں پڑھنے والا ایک خاص قسم کی بے چین لذت محسوس کرے۔ افسانے میں اس چیز کو کشمکش (crisis) کہتے ہیں۔ پلاٹ کے لئے ضروری ہے کہ اس میں کوئی نہ کوئی (crisis) ہو۔ افسانے کے پلاٹ میں جہاں کوئی رُکاوٹ پیدا ہوتی ہے وہیں سے پڑھنے والے کی اصل دلچسپی بھی شروع ہوتی ہے۔ وہ یہ سوچنا شروع کر دیتا ہے کہ دیکھیں یہ رکاوٹ کس طرح دُور ہو، دیکھیں اس واقعہ کا کیا نتیجہ نکلے۔ شک، شبہ، تذبذب اور ایک خاص طرح کے اضطراب کی یہی کیفیت پلاٹ کو پلاٹ بناتی ہے۔ نہ اس کیفیت کے بغیر اچھا پلاٹ بن سکتا ہے اور نہ اس کے بغیر کہانی میں کوئی تاثیر پیدا ہوتی ہے۔

افسانہ نگار افسانے کی اس منزل پر پہنچ کر اپنی ادبیت کے زور، واقعہ نگاری کے حُسن اور کردار نگاری کی باریکیوں سے زیادہ کام لینا شروع کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ کہانی نقطۂ عروج یا منتہا (climax)

تک پہنچ جاتی ہے۔ ہر اچھے اور سوچے ہوئے پلاٹ میں اس نقطے کا ہونا لازمی ہے۔ کہانی ایک دھیمی اور نرم رفتار سے ایک سیدھے راستے پر چلتے چلتے یکبارگی اپنی انتہائی بلندی تک پہنچ جاتی ہے۔ اس بلندی پر پہنچ کر پڑھنے والا تھوڑی بہت دیر کے لئے ایک گہرے اضطراب میں مبتلا ہوتا ہے اور اس کے بعد ہی فوراً کہانی تیزی سے انجام تک پہنچ جاتی ہے۔ افسانے کی اسی سب سے بلند سیڑھی کو منتہا یا نقطۂ عروج کہتے ہیں۔

کہانی کے اس بلند نقطے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس تک پہنچنے کے لئے افسانہ نگار کو بظاہر کوئی کاوش نہ کرنی پڑی ہو۔ واقعات کی رو خود بخود انہیں اس بلند ایسی منزل پر پہنچا دے۔ اچھا اور کامیاب منتہا وہ ہے جس میں بناوٹ اور تصنع کا شائبہ تک نہ ہو اور اس کے ساتھ ساتھ وہ غیر متوقع بھی ہو۔ کامیاب منتہا کی تعریف یہ ہے کہ اس پر پہنچ کر پڑھنے والا افسانے میں اس درجہ ڈوب جائے کہ تھوڑی دیر کے لئے اپنے گرد و پیش کی دنیا کو فراموش کر دے۔

واقعات کا ابتدا سے لے کر منتہا تک پہنچنا اور اس کے بعد ایک موزوں نتیجے پر ختم ہونا، اسی ترتیب و تنظیم کا نام پلاٹ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض لوگوں نے پلاٹ کی تعریف کرتے وقت صرف اتنا کہنا کافی سمجھا ہے کہ افسانے کے واقعے یا اس کے مرکزی خیال کو منتہا تک پہنچانے کا نام پلاٹ ہے۔

منتہا کو افسانہ نگاری کے فن میں جو اہمیت حاصل ہے اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس کی طرف سے بے توجہی برتنے والے افسانہ نگار اپنی انتہائی کاوشں کے باوجود افسانے میں تاثیر کی گہرائی نہیں پیدا کر سکتے۔ افسانہ نگار افسانے کو ہر ممکن طریقے سے بلند سے بلند بناتا ہے۔ وہ کہانی کے واقعات بھی زندگی سے لیتا ہے۔ اس کا ایک ایک لفظ حقیقت پر مبنی ہے۔ اس کے کردار ان کو ہر موقع پر فطرتِ انسانی کے مطابق بنایا گیا ہے۔ جذبات نگاری میں ہر جگہ نفسیات سے کام لیا گیا ہے۔ زبان اور طرزِ بیان کا جادو بھی اس کی دلکشی میں نمایاں اضافہ کرتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود افسانہ پڑھنے والا اپنے جذبات میں کوئی خاص تموج محسوس نہیں کرتا۔ وہ سارے افسانے کو پڑھ جاتا ہے لیکن اس میں کوئی تڑپ نہیں پاتا۔ اس کا اثر اس کے دل پر ذرا بھی باقی نہیں رہتا۔ فن پر اعتراض کرنے والوں کے لئے یہ اچھا شگوفہ ہے۔ لیکن غور سے دیکھنے کے بعد ہم آسانی سے محسوس کر سکتے ہیں کہ افسانے کا یہ بڑا نقص بھی فن کی اس بڑی کمی کی وجہ سے ہے کہ اس میں ساری صفتیں ایک جگہ موجود ہیں لیکن صحیح قسم کا منتہا موجود نہیں۔ پڑھنے والا ہر ہر قدم پر جس تبدیلی کا منتظر رہتا ہے وہ اسے کہیں نہیں ملتی۔ جذبات کے لئے سکون کے علاوہ کبھی کبھی جو ہیجان بھی ضروری ہے، وہ اسے میسّر نہیں آتا۔ افسانے میں یہ بات صرف منتہا کے ذریعے سے پیدا ہو سکتی ہے۔

اس لئے افسانہ نگار کو چاہیئے کہ وہ واقعات کو افسانے کی ترقی کے ساتھ رفتہ رفتہ بلندی کی طرف لے جائے، انھیں قدم قدم پر زیادہ اہم بناتا رہے، تاکہ وہ زیادہ سے زیادہ اثر کرتے چلے جائیں اور پڑھنے والے کی دلچسپی افسانے کی ترقی کے ساتھ برابر بڑھتی رہے۔ اس کے افسانوی کرداروں کے جذبات میں، ان کے اعمال میں، ان کے خیالات میں برابر واقعات کی صورت کی وجہ سے تبدیلی ہوتی رہے۔ اور پڑھنے والا برابر ان کرداروں کے جذباتی ارتقا کا ساتھ دیتا رہے۔ پڑھنے والے کے جذبات میں آتار چڑھاؤ نہ پیدا ہو، وہ کبھی اُمید اور کبھی بیم کی کیفیتوں سے دوچار نہ ہو تو اُسے کہانی پڑھنے میں کوئی مزا نہیں آتا۔

بہت سے مبتدی منتہا کو ایک ضروری چیز سمجھ کر اُسے بالکل غلط معنی پہنا دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ منتہا میں حیرت اور استعجاب کا ہونا لازمی ہے اور اس کے لئے وہ افسانے کے درمیان میں ایک نہ ایک ایسی چیز لانے کی کوشش کرتے ہیں جو پڑھنے والے کو حیرت میں ڈال دے یا انھیں چونکا دے۔ نقطۂ عروج کا یہ تصور قطعی غلط ہے۔ منتہا کے یہ معنی سمجھ کر اُسے اسی انداز سے افسانے میں برتنے کی کوشش کرنا اس کی لطافتوں کا خون کرنا ہے۔ منتہا کے لئے ضروری ہے کہ وہ واقعات کے ارتقا اور ان کی رَو کا فطری اور منطقی نتیجہ ہو۔ افسانے کے واقعات ابتدا سے جس طرف چل رہے ہیں انھیں

فطری طریقے پر آخر تک ویسے ہی چلنا چاہیئے۔ ضروری صرف یہ ہے کہ وہ کہیں نہ کہیں اپنی انتہائی بلندی تک پہنچ جائیں۔ منتہا میں اثر پیدا ہونے کے بعد اگر پڑھنے والے کے دل میں ذراسی دیر کو بھی اس خیال کی جھلک پیدا ہو جائے کہ جو کچھ ہوا اس کے علاوہ اور بھی کچھ ہو نا ممکن تھا تو یہ منتہا کی بہت بڑی خامی ہے۔ منتہا کو ایسا ہونا چاہیئے کہ پڑھنے والا یہ سمجھنے پر مجبور ہو کہ واقعات لازمی طور پر اسی نتیجہ تک پہنچ سکتے تھے۔ پورے افسانے کے ماحول میں نتیجے کے جراثیم خود ہی موجود ہوتے ہیں۔ اگر افسانہ نگار اس حقیقت کی طرف سے بے توجہ ہے تو اس کے پلاٹ میں کجی اور ناہمواری پیدا ہو جائے گی۔ اور یہ کجی اور ناہمواری تاثیر کی بہت بڑی دشمن ہے۔ وہ اس کا خون کر دیتی ہے، اس لئے کہ جذبات کی شدّت کو دیر تک قائم رکھنا فن کے نقطۂ نظر سے بڑا عیب ہے۔ اس کی وجہ سے پڑھنے والے کے جذبات میں ایک ایسی تلخی پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ افسانے کے باقی حصّے کو پوری دلچسپی سے نہیں پڑھ سکتا۔

منتہا افسانے کو اس کی بلند ترین حد تک پہنچاتا ہے لیکن اس کا ایک خاص مقصد یہ بھی ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو افسانے کے انجام کے لئے تیار کرے تاکہ ہمیں اس کا خاتمہ غیر فطری معلوم نہ ہو۔ پڑھنے والے کے دل کو آنے والے واقعات سننے کے تیار کرنے کے لئے کچھ پیش بندی کرنی پڑتی ہے۔ اس پیش بندی کو افسانہ نویسی کے فن

سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ وہ افسانے کے پلاٹ کو فطرت سے زیادہ سے زیادہ قریب لانے میں مدد دیتی ہے۔

افسانہ پڑھنے والے کو کسی ہیجان آمیز نتیجے کے لئے تیار کرنے کا وسیلہ محض منتہا ہی نہیں، بلکہ فن اور فطرت کو جاننے والے افسانہ نگار یہ مقصد مختلف طریقوں سے حاصل کرتے ہیں۔ کبھی وہ واقعات میں ایک خاص قسم کا زور پیدا کرتے ہیں۔ کبھی ان کے جوش میں یکبارگی کمی پیدا کر دیتے ہیں، کبھی جذبات کو اُبھارتے اور ان میں جوشش پیدا کرتے ہیں اور انہیں پھر سکون کی طرف لے جاتے ہیں اور اس اُتار چڑھاؤ کے بعد پڑھنے والے کے دل کو بالکل اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں اور یوں قاری ان کے موضوعہ نتیجے کو سننے کے لئے تیار ہو جاتا ہے۔ اسے وہ نتیجہ فطرت کے بالکل مطابق معلوم ہوتا ہے کہیں کہیں یہ کام ہلکے وقفے سے لیا جاتا ہے۔ کبھی فطرت جذبات کا آئینہ بن کر اپنے مناظر اور دوسری مخلوقات کے ساتھ ان کی مدد کرتی ہے۔ اور کبھی بعد میں پیدا ہونے والے ہیجان کا پس منظر سکون آمیز اور خاموش فضا کو بنایا جاتا ہے۔

پلاٹ کی قسمیں

افسانے کے پلاٹ کا موضوع وہ چیزیں ہیں جو ہمارا تجربہ، خواہ وہ مادی ہو خواہ جذباتی، ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ اس قسم کے تجربات ہمارے ذہن میں یا ہماری نظر کے سامنے اسی وقت آتے ہیں جب کوئی چیز

ان کی محرک ہو۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے میں پلاٹ سے زیادہ اس چیز کو اہم سمجھا جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے یہ پلاٹ وجود میں آیا، جس چیز کی تحریک سے ہمارے تجربے نے واقعات کی ایک ایسی شکل ہمارے سامنے پیش کی جسے ہم نے افسانے کا پلاٹ بنا لیا۔ اصطلاح میں اس چیز کو تحریک یا (Motive) کہتے ہیں اور حقیقت میں پلاٹ کی نقل کشی اور جدت کا انحصار اکثر اوقات تحریک کی جدت اور ندرت پر ہوتا ہے۔

انہیں مختلف تحریکات کو پیش نظر رکھ کر نقادوں نے افسانے کے پلاٹ کی بہت سی قسمیں کی ہیں۔ جب سے کسی زبان میں افسانے لکھے جانے شروع ہوتے ہیں، ان میں ہزاروں قسم کے نئے نئے پلاٹ نظر آتے ہیں۔ واقعات قریب قریب ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں لیکن تحریک کا فرق ان میں ایک نئی بات پیدا کر دیتا ہے۔ عام طور سے جس طرح کے افسانے لکھے جاتے ہیں ان میں پہلی قسم ان افسانوں کی ہے، جن کا تعلق کسی واقعے سے ہوتا ہے۔ واقعات ہماری زندگی میں ہر لمحہ اور ہر وقت ہوتے رہتے ہیں۔ ہم ان کے اتنے عادی ہو گئے ہیں کہ ہمیں ان کے وجود کا علم تک نہیں ہوتا جب تک ان میں کوئی ایسی بات نہ ہو جو انہیں عام رفتارِ زندگی سے الگ نہ کرتی ہو۔ افسانہ نگار فطرتِ انسانی کے اس پہلو سے واقف ہونے کے بعد صدہا افسانے لکھ سکتا ہے۔ ایسے افسانوں کو ہم واقعاتی افسانے کہہ سکتے ہیں۔

عام واقعاتِ زندگی سے متعلق افسانوں کے بعد دوسری قسم کے افسانے وہ ہیں جو کسی حس کی مصوّری کریں۔ انسان کے دل میں کوئی خیال پیدا ہوا اور وہ اُسے اپنی تخیل کے ذریعے سے پھیلا کر اتنا بڑا کر دے کہ وہ افسانہ بن جائے۔ ایسے افسانے صرف وہی لوگ کامیابی کے ساتھ لکھ سکتے ہیں جن میں احساس کی شدّت بھی ہو اور جو اس شدّت کو تخیل کی رنگینی اور بلند پروازی کا ہم عناں بھی بنا سکیں۔

تیسری قسم کے افسانے وہ ہیں جو کسی نفسیاتی اثر کے تحت لکھے جاتے ہیں۔ ایسے افسانوں کے پلاٹ کی بنیاد کسی نفسیاتی مطالعے پر ہوتی ہے۔ اس لئے ان کے لکھنے میں کامیاب ہونے کے لئے افسانہ نگاری کے فن اور اس کی نزاکتوں کے جاننے کے علاوہ ایک باریک بیں فطرت کی ضرورت ہے۔ اُردو میں عموماً وہ افسانے جو روسی افسانوں کے ترجمے ہیں یا جو اس اثر کے تحت لکھے گئے ہیں اس طرز کی بہترین مثالیں ہیں۔

ایک خاص قسم کے افسانے وہ ہوتے ہیں جن کا تعلق کسی ذہنی کیفیت سے ہو۔ افسانہ نگار ایک کیفیت سے متاثر ہوتا ہے اور چاہتا ہے کہ بالکل وہی کیفیت پڑھنے والے پر طاری ہو جائے۔ کبھی خوف کو، کبھی حیرت کو، کبھی رومان کو، کبھی حزن کو، کبھی افسردگی کو اور کبھی مزاح کو ایسے افسانوں کی رُوح بنایا جا سکتا ہے۔ ان کے پڑھنے کے بعد انسان پر سوائے اس مخصوص جذبے کے جس کی تحت یہ افسانہ

لکھا گیا ہے اور کوئی کیفیت طاری نہیں ہو سکتی۔

افسانے کا سب سے زیادہ وسیع اور فطری موضوع وہ تعلقات ہیں جو دنیا کی دو چیزوں کے درمیان ہو سکتے ہیں۔ ان تعلقات کی بے شمار صورتیں ہو سکتی ہیں۔ انسان کا تعلق انسان سے، مرد کا عورت سے، بچّے کا بوڑھے سے، آدمی کا جانور سے یا کسی دوسری بے جان مخلوق سے یا اور اسی قسم کے ہزارہا تعلقات ایسے ہیں جنہیں افسانے کے پلاٹ میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ دوستی، محبت، ایثار، عشق، دشمنی، حسد، بغض، غصّہ، رحم، خلوص وغیرہ ایسے جذبات ہیں، جو دنیا کی دو مخلوقات کے درمیان ایک خاص طرح کا تعلق اور رشتہ قائم کرتے ہیں اور اس لئے ہم آسانی سے ان میں سے کسی کو پلاٹ کے مقصد کے لئے کام میں لا سکتے ہیں۔

کبھی افسانہ نگار صرف تضاد کو اپنے افسانے کا موضوع بناتے ہیں۔ دو آدمیوں کی زندگی کے طریقے میں تضاد، ان کے جذبات میں تضاد، ان کے افعال میں تضاد ہونا ممکن ہے۔ ایسے افسانے میں فن کی خوبیاں بے حد نمایاں ہوتی ہیں۔ کبھی افسانہ نگار یہ تضاد فطرتِ انسانی اور مناظرِ فطرت میں دکھاتے ہیں تو وہ اور زیادہ لطیف ہو جاتا ہے۔

عشقیہ افسانے اور ہر قسم کے افسانوں سے زیادہ عام ہیں۔ لیکن ہزاروں افسانوں کا پلاٹ صرف ایک قسم کا ہے۔ ولیم بلیک نے ایک

جگہ لکھا ہے کہ عشقیہ افسانوں میں ایک مرد کی محبت دو عورتوں سے یا ایک عورت کی محبت دو مردوں سے یا دو مردوں کی محبت ایک عورت سے اور دو عورتوں کی محبت ایک مرد سے دکھانے کے بعد ہم ہزاروں افسانے صرف تھوڑی سی تبدیلی کے بعد لکھ سکتے ہیں۔ اس پلاٹ سے مختلف قسم کے جذبات مثلاً حسد، رشک، خوف، حیرت، استعجاب، رنج، پچھتاوا، ایثار، محبت اور قربانی کو افسانے کی بنیاد بنا کر سینکڑوں مختلف پلاٹ تیار کئے جا سکتے ہیں۔

اس قسم کے افسانوں کے علاوہ وہ افسانے بھی بلند قسم کے کہے جا سکتے ہیں جن میں ان کا ہیرو کسی ایسی کشمکش میں مبتلا ہو کہ اس کے لئے فیصلہ دشوار ہو جائے۔ وہ دو مختلف چیزوں کو عزیز رکھتا ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کس چیز کو اپنائے اور کس کو چھوڑے۔ کبھی ایک کی اچھائیاں سامنے آتی ہیں اور کبھی دوسری کی خوبیاں۔ اسی کشمکش میں کہانی کا کردار کسی نتیجے پر پہنچتا ہے۔ اس کا انحصار افسانہ نگار کے اندازِ فکر و نظر پر ہے۔ وہ دو چیزوں میں سے جس چیز کو عزیز رکھتا ہے کہانی کے کردار کو بھی اس کے اختیار کرنے کا راستہ دکھاتا ہے۔

کبھی افسانوں کے پلاٹ اخلاقی، سماجی، اصلاحی اور سیاسی حالات سے حاصل کئے جاتے ہیں۔ ہر ملک اور ہر قوم کی اخلاقی، سماجی

اور سیاسی کیفیتیں ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں اور وہ وقت کے ساتھ برابر بدلتی رہتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں افسانہ نگاروں کے لئے بہترین مواد مہیا کرتی ہیں۔

کبھی افسانہ نگار صرف ایک ذہنی خیال یا شاعرانہ جذبے کو مادّی شکل میں پیش کرنا چاہتے ہیں، افسانے کی دنیا اس قسم کے ارادوں کی تکمیل کے لئے سب سے زیادہ موزوں سمجھی جاتی ہے اور ایک شاعرانہ خیال افسانے کے پلاٹ کا دلچسپ اور پُر کیف موضوع ہو سکتا ہے۔

افسانوں کے پلاٹ کی قسموں کی کوئی باقاعدہ تقسیم نہ آسان ہے نہ ممکن۔ افسانہ نگاری کے فن کے مختلف مبصروں نے اس کی تقسیم کرتے وقت مختلف معیار مقرر کئے اور مقرر کئے ہوئے معیاروں کے مطابق پلاٹ کی اَن گنت قسمیں کی ہیں۔ کسی نے سارے پلاٹوں کو صرف چار قسموں میں بانٹا ہے۔ کسی نے ان کی تیرہ قسمیں کی ہیں اور اسی طرح چار سے لے کر تیرہ تک پلاٹ کی قسموں کی مختلف تعدادیں بتائی گئی ہیں۔ لیکن حقیقت میں افسانے کے پلاٹ کی قسموں کو کسی منطقی حد کا پابند بنانا مشکل ہے۔ جس طرح افسانے کے مواد کی کوئی حد نہیں اسی طرح افسانوں کے پلاٹ کی قسموں کی گنتی بھی ناممکن سی ہے۔ اس لئے ہم نے پلاٹ کی قسموں کی جو تفصیل بیان کی ہے اُسے کسی طرح بھی مکمل نہیں کہا جا سکتا اور نہ دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ ایک

قسم کی حد دوسری قسم سے نہیں ملتی۔ جس طرح زندگی کی چیزوں کی حد بندی کر کے انہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح پلاٹ کی قسموں کی بھی حد بندی نہیں ہو سکتی۔ ایک کی حد دوسرے سے ملتی ہے، ایک دوسرے میں سما جاتا ہے اور ایک دوسرے کا یہی میل ہی اصل میں پلاٹ کے تنوع کی روح اور اس کی دل کشی کا راز ہے۔

پلاٹ کو ہم کتنی ہی قسموں میں بانٹیں، کچھ باتیں ایسی ہیں جن کے بغیر پلاٹ کا وجود ممکن ہی نہیں۔ نقادوں نے ان چیزوں کو پلاٹ کے سوت کہا ہے اور ان سوتوں کے تین حصے کئے ہیں۔ افسانے کا پلاٹ گویا انہیں تین سوتوں میں سے کسی ایک سے یا دو یا تینوں میں سے مل کر پھوٹتا ہے۔ یہ تین سوت کردار، واقعات اور ماحول ہیں۔

افسانہ نگار کچھ مخصوص کردار لے کر ان کی مصوری کرنا چاہتا ہے اور اس مقصد کے لئے وہ واقعات اور مواقع وضع کر کے کرداروں کا ارتقا دکھاتا ہے۔ یا پھر کوئی واقعہ اس کے سامنے آتا ہے اور اس واقعہ یا موقع کی مناسبت سے وہ کرداروں کو اس میں سمو لیتا ہے یا پھر کوئی خاص ماحول یا فضا اُسے متاثر کرتی ہے۔ وہ اس ماحول یا فضا کی ترجمانی کے لئے کوئی موقع اور اس موقع پر عمل کرنے والے کردار تراشتا ہے اور ان دونوں چیزوں کی مدد سے اس ماحول یا

یا فضا کا مجموعی تاثر پیدا کرتا ہے۔

پہلی صورت میں واقعات اور کرداروں میں ایک گہرا تعلق ہوتا ہے۔ دونوں برابر ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ واقعہ آگے کو بڑھتا رہتا ہے اور اس واقعہ کی رو کے ساتھ ساتھ کردار کی کوئی نہ کوئی نئی بات ہمارے سامنے آتی رہتی ہے اور اس نئی بات کے سامنے آنے سے واقعہ خود بخود ایک منزل آگے کی طرف بڑھ جاتا ہے۔ اس طرح یہ سلسلہ برابر جاری رہتا ہے یہاں تک کہ ایک حد پر پہنچ کر دونوں چیزیں ایک دوسرے سے مدغم ہو جاتی ہیں۔

دوسری صورت میں واقعے کی کوئی ڈرامائی خصوصیت اُسے پُرتاثیر بناتی ہے۔ اور اس پُرتاثیر واقعے کو زندگی دینے کے لئے افسانہ نگار کرداروں سے کام لیتا ہے۔ اس مخصوص واقعے کے سلسلے میں کرداروں کا عمل افسانہ پیدا کرتا ہے۔ افسانہ نگار اس موقع کے لئے کردار وضع کر کے ان کا مختصر سا تعارف ہم سے کراتا ہے۔ پھر واقعات کو اپنی ضرورت کے مطابق مرتب کرتا ہے اور اس ترتیب کے مطابق یہ مخصوص واقعہ تیزی کے ساتھ منتہا کی طرف قدم بڑھاتا رہتا ہے اور اس دوران میں منظر نگاری تخیّل اور بیان کا ایجاز اپنا کام کرتا رہتا ہے۔ منتہا کے بعد اضطراب اور پھر خاتمہ یہ ساری باتیں بالکل اسی طرح ہوتی ہیں جیسے ڈرامے میں۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے کو ناول کے

مقابلے میں ڈرامے سے زیادہ قریب بتایا گیا ہے، خاص کر اس لحاظ سے اور بھی کر فضا یا ماحول کی بنیاد پر قائم کئے ہوئے افسانوں میں بھی وہی وحدتِ تاثر ہونی لازمی ہے جو ڈرامے کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ ڈرامے میں اور بہت سی چیزوں کے علاوہ تین وحدتوں (Three Unities) کو اس کے فن کا ضروری جزو قرار دیا گیا ہے۔ ایک وحدت کا تعلق وقت سے ہے، دوسری کا زمانے سے اور تیسری کا عمل سے اور یہ تینوں وحدتیں مل کر اثر یا تاثیر کی وحدت (Unity of Impression) پیدا کرتی ہیں۔ چونکہ افسانے میں وحدتِ تاثر کو ایک لازمی چیز کہا گیا ہے۔ اس لئے بعض لوگوں نے زمان و مکان اور بعض اوقاتِ عمل کی وحدت کو بھی افسانے کے لئے ضروری قرار دیا ہے، حالانکہ افسانے میں سوائے وحدتِ تاثر کے باقی وحدتوں کی ضرورت نہیں، بلکہ ان کا لزوم بعض اوقات افسانے پر برے اثرات ڈال سکتا ہے۔

افسانے میں وحدت اثر کا جو مفہوم ہے اور پلاٹ میں اس کی جو اہمیت ہے اس کا جائزہ ذرا تفصیل سے لینے کی ضرورت ہے۔

ہر ادب کے جانچنے کا سب سے پہلا معیار یہی ہے کہ اس نے انسان کے دل پر، اس کے جذبات اور دماغ پر کتنا اور کیسا اثر کیا؟ یہ اثر کیسا ہے؟ اس کی کیا نوعیت ہے؟ اسے مختلف لوگ کس کس نظر سے دیکھتے ہیں؟ ان باتوں کا تعلق خود مصنف کے نقطۂ نظر سے ہے

مصنّف جیسا اثر چاہتا ہے پڑھنے والے کے ذہن پر پیدا کرتا ہے۔ اخلاقی، سماجی یا سیاسی نقطۂ نظر سے اس اثر کی نوعیت خواہ کچھ بھی ہو۔ خواہ اسے اچھا سمجھا جائے یا برُا، لیکن کسی مصنّف کی فنّی تخلیق کی کامیابی کا سب سے بڑا راز یہ ہے کہ وہ جو اثر اپنے پڑھنے والوں کے دل و دماغ پر مرتسم کرنا چاہتا ہے اس میں اسے کس حد تک کامیابی ہوئی۔ پڑھنے والا اس کا کس حد تک ہم خیال بن گیا؟ اگر مصنّف کی ادبی تخلیق میں یہ خوبی موجود ہے کہ اس سے پڑھنے والا اسی طرح متاثر ہو، اس پر بالکل وہی جذبات اور کیفیات طاری ہوں جو مصنّف پیدا کرنا چاہتا ہے تو وہ ایک کامیاب فن کار کہے جانے کا مستحق ہے۔ ادب کے ہر شعبے میں یہ اصول عموماً اس کے جانچنے کا بلند ترین معیار ہے، لیکن وہ چیزیں جو اپنی خصوصیات کے لحاظ سے فنونِ لطیفہ کی حد میں آجاتی ہیں ایک لمحے کے لئے بھی اس اصول کے اثر سے آزاد نہیں کی جاسکتیں۔ نازک فنون کے ذریعے نازک اور لطیف اثرات کا پیدا کرنا زیادہ دشوار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختصر افسانے میں اسے زیادہ سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور افسانہ نگار کو پہلا سبق یہی سکھایا جاتا ہے کہ وہ اپنے افسانے میں اثر قائم رکھے یا زیادہ صاف لفظوں میں یوں کہیئے کہ ہر قدم پر اس کا خیال رکھے کہ اس کا افسانہ جو خاص اثرات پیدا کرنے کے لئے لکھا گیا ہے وہ ذرا سی دیر کو بھی اس سے الگ نہ ہونے پائیں۔ ان میں کہیں

بھی اس قسم کی بات یا اشارہ نہ ہو جس سے پڑھنے والے کا دماغ اور اس کے جذبات کسی دوسری طرف منتقل ہو جائیں۔

وحدتِ اثر کو افسانے میں جو اہمیت حاصل ہے اس کا اندازہ اچھے اور معمولی افسانہ نگاروں کے چند افسانے پڑھ کر آسانی سے لگایا جاسکتا ہے۔ اچھے لکھنے والوں کا مختصر سے مختصر اور طویل سے طویل افسانہ پڑھنے والے کو غیر دلچسپ نہیں معلوم ہوگا۔ وہ ذرا سی دیر کے لئے بھی یہ نہیں محسوس کرے گا کہ وہ جو اثر افسانہ شروع کرتے وقت اپنے ذہن میں لے کر چلا تھا وہ اس کے ذہن سے نکل گیا۔ پلاٹ کی دلچسپی افسانے کے لئے ایک خاص چیز ہے۔ لیکن آدمی جس چیز کو اس سے کہیں زیادہ اہم جانتا ہے وہ یہ ہے کہ اس نے افسانہ جس مخصوص دلچسپی کے ساتھ شروع کیا ہے وہ اگر بڑھے نہ تو کم از کم اسی حد پر تو ضرور قائم رہے۔ اگر افسانہ نگار ایسا نہیں کر سکا تو یہ اس کے افسانے کا بڑا عیب ہے۔ یہ عیب ایک نہیں بلکہ مختلف باتوں کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ افسانہ نگار جب تک اپنے افسانے کو کوئی مستقل بلند اور نفسیاتی رُخ نہیں دے گا اس وقت تک اس میں ہمیشہ یہ کمی محسوس ہوگی۔ اس لئے افسانے میں اثر اور اس سے کہیں زیادہ اتحادِ اثر پیدا کرنے کے لئے افسانہ نگار کا فرض ہے کہ وہ اُسے کسی بلند جذباتی اور نفسیاتی پہلو سے ہم آہنگ رکھے اور برابر اس کے نازک اور سحر آفریں چھینٹوں سے پڑھنے

والوں کے دلوں کو کبھی اُبھارتا اور کبھی گرماتا رہے۔ اور جس مقصد سے ابتدا کرے اسی مقصد کی تکمیل پر افسانے کا خاتمہ کردے۔

افسانے میں جس چیز سے تاثیر کی وحدت پیدا ہوتی ہے اور جس کے بغیر اس کا پیدا ہونا قریب قریب ناممکن ہے وہ اس کے انداز اور لہجے کی ہم آہنگی ہے۔ افسانہ نگار کو کبھی اپنا اندازِ بیان اور اس کے ساتھ ساتھ اپنے اصل مقصد کو نہیں بدلنا چاہیئے۔ مختصر افسانہ خواہ کتنا ہی بڑا ہو اس میں شروع سے آخر تک مصنف کا انداز اور مطمحِ نظر یکساں رہنا چاہیئے۔

افسانے میں اتحادِ اثر پیدا کرنے کے لئے افسانہ نگار کو جس چیز کی طرف زیادہ سے زیادہ توجہ کرنی چاہیئے وہ یہ ہے کہ افسانے میں وہ صرف ایک مقصد پر زور دے۔ ایک افسانے میں ایک سے زیادہ مقاصد کی طرف متوجہ ہو جانے سے بہت سی فنّی خرابیاں پیدا ہو جاتی ہیں اور دوسری بڑی خرابی یہ پیدا ہو جاتی ہے کہ افسانہ نگار کو اپنی توجہ ایک چیز کے بجائے مختلف چیزوں کی طرف کرنی پڑتی ہے اور ہر پہلو کو نمایاں کرنے کی کوشش میں اس کا سب سے زیادہ اہم پہلو تاریکی میں پڑ جاتا ہے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والا بھی افسانے کے مقصد میں یکسوئی کے ساتھ دلچسپی نہیں لے سکتا۔

افسانے مختلف مقاصد سے لکھے جاتے ہیں۔ کسی میں ایک

خاص شخص کے مثالی کردار کو پیش کرنا ہوتا ہے، کسی میں ایک شخص کی صرف ایک صفت کو نمایاں کرنا منظور ہے، کہیں کسی سماجی خرابی کی اصلاح مدِ نظر ہے، کسی جگہ لوگوں کو کسی سیاسی فرض کے انجام دینے کی طرف آمادہ کرنا ہے یا ان مقاصد کے علاوہ کسی افسانے کے ذریعے انسان میں فنونِ لطیفہ کا احساس پیدا کرنا ہے، کسی موقع پر سوئے ہوئے جمالیاتی حِس یا اس کے علاوہ کسی اور تعمیری جذبے کی بیداری مقصود ہے۔ غرض افسانہ لکھنے کے لئے ایک نہیں ہزاروں محرکات ہو سکتے ہیں۔ لیکن اگر اس مقصد کے ساتھ کوئی دوسرا مقصد بھی ملا دیا جائے گا تو افسانہ نگار اور افسانہ خواں دونوں کی توجہ اور دلچسپی میں فرق آجائے گا۔

افسانے کا مقصد اور اس کا طرز بہت بڑی حد تک ایک دوسرے سے متعلق ہیں۔ افسانہ نگار کو جس قسم کا مقصد افسانے میں پیش کرنا ہوتا ہے وہ اس کے طرز کو بھی اسی کا تابع بنا لیتا ہے اور کبھی کبھی یہ دونہ چیزیں اتنی زیادہ ایک دوسرے میں مل جاتی ہیں کہ دونوں کو الگ کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ اس لئے وحدتِ تاثر کے سلسلے میں ہم جو کچھ مقصد کے متعلق کہہ سکتے ہیں اس کا اطلاق طرز پر بھی ہوتا ہے۔ افسانہ نگار نے اپنے افسانے کے شروع میں کسی چیز کو جس نظر سے دیکھا ہے اس کے دیکھنے کے بعد جن خیالات اور جذبات کی ترجمانی کی ہے، ان کا اثر پورے افسانے پر رہنا چاہیئے۔ بعض افسانے

شروع ہی سے حزنیہ لہجے کے حامل ہوتے ہیں۔ اور بعض کا لہجہ شروع ہی سے طربیہ ہوتا ہے۔ بعض میں ایک درمیانی لہجہ ہوتا ہے۔ افسانہ پڑھنے والا افسانہ شروع کرتے وقت افسانہ نگار کے مقصد کی روح میں داخل ہونے پر مجبور ہے۔ اس لئے یہ بھی ضروری ہے کہ آخر تک اُسے اسی منزل پر رکھا جائے۔

جہاں وحدتِ تاثر کو قائم رکھنے کے لئے چند باتوں کے یاد رکھنے کی ضرورت ہے وہاں اس کے ساتھ ساتھ اس بات کا خیال بھی بے حد ضروری ہے کہ کون کون سی چیزیں اس کے حصول میں رخنہ انداز ہوتی ہیں۔

مبتدی افسانہ نگاروں کے افسانوں میں یہ کمی اکثر اس لئے محسوس ہوتی ہے کہ وہ ہر اس چیز کو جسے ان کے تخیل نے بلند سمجھ کر محنت اور کاوش کے ساتھ پیدا کیا ہے افسانے میں ٹھونسنا چاہتے ہیں۔ انہیں اس کا احساس نہیں ہوتا کہ یہ چیز افسانے کے لئے موزوں ہے یا نہیں۔ وہ صرف اپنی قابلیت کے اظہار کو زیادہ ضروری جانتے ہیں اور اس مہلک مرض کی وجہ سے ان کے افسانوں سے اثر کی وحدت بالکل غائب ہو جاتی ہے۔ مبتدی افسانہ نگاروں کو چھوڑ کر اگر ہم اپنے بہترین افسانہ نگاروں مجنوںؔ، قیسیؔ اور ممتاز مفتی کے بعض افسانوں کو غور سے پڑھیں تو ہمیں یہ کمی شدت کے ساتھ محسوس ہوگی کہ وہ اس فلسفے کو جس کا پیش کرنا وہ ضروری سمجھتے ہیں یا جس کے نظریے

اور اصول بیان کر کے ہمارے سامنے لانا چاہتے ہیں، اُسے پیش کرتے وقت ان کا انداز جمالیاتی ہونے کے بجائے ٹھوس اور علمی ہو جاتا ہے۔ یہ چیز اثر کی وحدت کو بُری طرح مجروح کرتی ہے اور اگر ان کے افسانوں میں دوسرے بلند محاسن نہ ہوں تو ان افسانوں میں دلچسپی قطعی باقی نہ رہے۔

دوسری مہلک چیز جو وحدتِ اثر کی سب سے بڑی دشمن ہے تفصیلات کی پسندیدگی ہے۔ لکھنے والے ہمیشہ ہر چیز میں زیادہ سے زیادہ تفصیل سے کام لیتے ہیں۔ وہ ہر اس چیز کا بیان ضروری سمجھتے ہیں جو ان کی نظر کے سامنے ہے خواہ اُسے افسانے کے اصل مقصد سے کوئی لگاؤ ہو یا نہ ہو۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس میں بجائے کوئی نئی خوبی پیدا ہونے کے اس کی دوسری خوبیاں بھی پس پشت جا پڑتی ہیں۔ اور یہ عیب پڑھنے والے کو اس قدر مکدر کر دیتا ہے کہ دوسرے محاسن اُسے اپنی طرف متوجہ بھی نہیں کر سکتے۔ اس لئے وحدتِ تاثر قائم رکھنے کے لئے غیر ضروری تفصیلات سے بچنا بے حد ضروری ہے اور اس سے زیادہ اس بات کا اندازہ کرنا ضروری ہے کہ کون سی چیز ہمارے مقصد کے لئے بہترین پس منظر بن سکتی ہے۔

اچھے پلاٹ کی خصوصیتیں

پلاٹ کے متعلق اتنی باتیں کہہ چکنے کے بعد بھی ایک سوال باقی رہ جاتا ہے۔ اچھا پلاٹ کون سا ہے اور اس کی کیا کیا

خصوصیتیں ہیں ؟ اس سوال کے جواب میں نقادوں میں بہت کم اختلاف ہے اور عموماً انھوں نے اچھے پلاٹ کے لئے پانچ باتوں کو ضروری بتایا ہے۔

ان میں سے پہلی چیز سادگی ہے۔ افسانے کی اختصار کی وجہ سے اس کے پلاٹ میں پیچیدگی نہیں پیدا کی جاسکتی۔ ایک واقعے کو دوسرے کے ساتھ اُلجھا کر بیان کرنا بھی ممکن نہیں ہوتا۔ افسانہ نگار کو افسانے میں جو بات کہنی ہے اس کے کہنے کے لئے کوئی پیچدار راستہ اختیار کرنا اسی لئے غیر ممکن ہے کہ پیچدار راستے میں طوالت کا اندیشہ ہے اور افسانے میں افسانہ نگار کے لئے طوالت سے بچنا لازمی ہے۔ طوالت پلاٹ کی فنی ترتیب میں بھی اُلجھاؤ پیدا کردیتی ہے اور اس سے اثر کی وحدت بھی مجروح ہوتی ہے۔ اثر کی وحدت افسانے کی ایک ایسی خصوصیت ہے جس کے بغیر افسانے کو افسانہ کہا ہی نہیں جاسکتا۔ پھر واقعات کی فنی ترتیب ہی حقیقت اور افسانے کا امتیازی پہلو ہے، ظاہر ہے کہ جو چیز ان دو ضروری چیزوں کے راستے میں رکاوٹ پیدا کرے وہ کبھی مستحسن قرار نہیں دی جاسکتی۔ انہیں سب باتوں کی وجہ سے افسانے میں سادگی کو اتنی اہمیت دی جاتی ہے۔ لیکن سادگی پر زیادہ زور دینے میں ایک خطرہ بھی ہے۔ اس کے مفہوم کو غلط سمجھ کر اگر پلاٹ کو اتنا سادہ بنالیا جائے کہ وہ بالکل سپاٹ اور بے معنی بن کر رہ جائے تو ظاہر ہے کہ

ایسی سادگی ہنر نہیں عیب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اچھے کہنہ مشق افسانہ نگار افسانہ نگاری کے اس پہلے اصول کے قائل ہوتے ہوئے بھی اس پر عمل نہیں کرتے۔ ان کے پلاٹ میں پیچیدگیاں ہوتی ہیں۔ ایک بات سے دوسری بات اس طرح گتھی ہوئی ہوتی ہے کہ افسانے کا پلاٹ ایک کڑی کے بجائے ایک مسلسل زنجیر کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ صرف کہنہ مشق کھلاڑی کر سکتے ہیں۔ انھیں کے قلم میں یہ قوت ہے کہ سیدھا سادا راستہ چھوڑ کر بھی ان کے بھٹکنے کا اندیشہ نہ ہو۔ پیچیدگیوں کے باوجود اثر کی گہرائی میں فرق نہ آئے۔

اچھے پلاٹ کی دوسری ضروری شرط یہ ہے کہ اس میں جو کچھ کہا جائے وہ سچ معلوم ہو۔ پلاٹ زندگی کے کسی واقعے کا ہو بہو عکس نہیں ہوتا۔ اسے فنی ترتیب دیتے وقت تھوڑے بہت تصنع کے بغیر کام نہیں چلتا۔ لیکن تصنع میں بھی صداقت کی جھلک ضروری ہے۔ غیر ممکن بات کہنے میں کوئی ہرج نہیں بشرطیکہ وہ غیر ممکن معلوم نہ ہو۔ جو ممکن یا سچی بات پڑھنے والے کو شبہ میں ڈال دے وہ افسانے کے لئے موزوں نہیں۔ افسانہ نگار بعض اوقات کہانی کی بنیاد کسی ایسے تصور پر رکھتا ہے جو زندگی کے مروّجہ عقیدوں سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ پڑھنے والے کو عموماً اس میں کوئی اعتراض نہیں ہوتا۔ لیکن اعتراض اس بات پر ہوتا ہے کہ اس اجنبی بات کی بنیاد پر افسانہ شروع

کیا جائے تو افسانے میں آنے والی باتیں ان عقائد کے مطابق نہ ہوں۔ افسانے میں پریوں کا ذکر ہے۔ کسی اڑتے ہوئے آدمی کی کہانی ہے، نہ دکھائی دینے والے ہیرو کا قصہ ہے۔ اس میں کوئی ہرج نہیں۔ لیکن پری کو شروع سے آخر تک پریوں ہی کی سی باتیں کرنی چاہئیں۔ اور اڑتے ہوئے انسان اور نہ دکھائی دینے والے ہیرو کو بھی صرف ایسی ہی باتیں زیب دیتی ہیں جو اس کی اس مخصوص حالت سے پوری پوری مطابقت رکھتی ہوں۔ جن افسانوں میں افسانہ نگار اپنے پلاٹ کے نتیجے کے لئے اتفاقات کا منھ دیکھتا ہے وہ کبھی کامیاب نہیں ہوتے۔ جو نتیجہ واقعات کی رو کے مطابق فطری نہ ہو بلکہ کسی اتفاق سے پیش آجانے والے واقعے پر منحصر ہو، وہ اچھا نتیجہ نہیں۔

اچھے پلاٹ کی ایک تیسری خصوصیت اس کی جدّت ہے۔ جدّت ضروری نہیں کہ پلاٹ کے واقعات ہی میں ہو۔ واقعات کی جدّت پیدا کرتے میں کبھی کبھی یہ خطرہ پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ زندگی سے دُور جا پڑیں۔ ان میں کوئی ایسی عجیب بات پیدا ہو جائے جو عجیب تو ضرور ہو لیکن قابلِ قبول نہ ہو۔ افسانوں میں جدّت پیدا کرنے کے بہت سے طریقے ہیں جو موضوع میں جدّت تلاش کرنے کے مقابلے میں یقیناً بہتر ہیں۔ افسانہ نگار کسی پُرانے موضوع کو ایک نئی فنّی ترتیب دے کر اس میں جدّت پیدا کر سکتا ہے۔ پُرانی بات کو ایک نئے انداز سے کہہ کر جدّت پیدا کی جا سکتی ہے اور بات کا یہ نیا انداز ایک نئے نقطۂ نظر سے پیدا

ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کسی موضوع پر اس حد تک غور کرے کہ وہ اس کی ذہنی زندگی کا جزو بن جائے۔ وہ اس کی گہرائیوں میں ڈوب کر اسے اپنے تجرباتی سرمائے کے رنگوں میں ڈبو کر اس میں نئی سے نئی بات پیدا کر سکتا ہے۔

اچھے پلاٹ کی چوتھی خصوصیت منتہا کی تیزی ہے (جس کا ذکر اس سے پہلے آچکا ہے)۔

اچھے پلاٹ کی پانچویں خصوصیت اس کی دلچسپی ہے۔ اگر پڑھنے والے کو افسانہ پڑھنے میں کوئی لطف نہ آئے، کوئی دلچسپی نہ محسوس ہو تو یہ سمجھنا چاہیئے کہ افسانہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوا۔ غیر دلچسپ افسانوں میں تاثیر بھی ممکن نہیں اور بغیر تاثیر کے افسانہ نگار کا وہ مقصد پورا نہیں ہوتا جس سے اس نے افسانہ لکھا ہے۔ بے مقصد افسانہ لکھ کر لکھنے والے نے اپنا وقت بھی ضائع کیا اور یقینی ہے کہ پڑھنے والے کا وقت بھی ضائع ہو گا۔ اسی لئے افسانہ نگاروں کو ہمیشہ اس خطرے سے بچنا چاہیئے۔ ایک مرتبہ اس جال میں پھنس کر افسانہ نگار آسانی سے اس میں سے نہیں نکل سکتا۔ اس لئے کہ ایک مرتبہ غیر دلچسپ افسانہ لکھ کر افسانہ نگار اپنی ساکھ خراب کر لیتا ہے اور عین ممکن ہے کہ پڑھنے والے اس کی دلچسپ کہانیوں کو بھی صرف اس کا نام پڑھ کر پڑھنا گوارا نہ کریں۔ اس لئے افسانہ نگار کے لئے ضروری ہے کہ ایک مرتبہ بھی آسان راستہ اختیار کر کے، موضوع پر اچھی طرح غور و فکر کئے ...... اور اس پر

گہری توجہ اور فکر کئے بغیر کہانی لکھنے کی کوشش نہ کرے۔ افسانے کا پلاٹ تیار کرنے میں جس ذہنی اور جذباتی کاوش کی ضرورت ہے اس سے بچ کر نکلنے کی کوشش کرنے والا افسانہ نگار کبھی کامیاب افسانہ نگار نہیں بن سکتا۔ افسانہ نگاری پھولوں کی سیج نہیں۔ یہ پھولوں کی سیج بن بھی سکتی ہے۔ لیکن اسے سیج بنانے سے پہلے بے شمار کانٹوں پر سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ جو اِن کانٹوں سے ڈرا اسے کبھی سیج کا خواب بھی نہیں دیکھنا چاہیئے۔

پلاٹ (۲)

دنیا نے عموماً افسانے کو حقیقت اور صداقت کے منافی سمجھ رکھا ہے۔ افسانے کی طرح شاعری کو بھی لوگ نہایت بے باکی کے ساتھ کذب اور غلط بیانی پر مبنی سمجھتے ہیں۔ شعر اور افسانہ فنونِ لطیفہ کی قریب قریب ایک ہی سی کڑی ہیں۔ دونوں انسان کی ایک ہی رگ کے لئے نشتر بنتے ہیں، دونوں میں چند یکساں خصوصیات کی بنا پر برابر کا اثر ہے۔ افسانویت اور شعریت جذبات اور احساسات کے جن گوشوں پر حکمراں ہے، وہاں تک گوری، بے مزہ، صداقت اور حقیقت کا گزر نہیں۔

افسانہ، شعر، مصوری اور بت تراشی اور اس قسم کی ہر لطیف چیز کی بنیاد فطرتِ انسانی کے کسی نہ کسی پہلو پر رکھی جاتی ہے۔ جو لوگ ان چیزوں میں صداقت تلاش کرتے ہیں۔ ان کا یہ مقولہ ہے کہ یہ پہلو ہر ممکن

طریقے سے حقیقی واقعات کا پورا پورا عکس ہونا چاہیئے۔ اس میں ذرہ برابر بھی کوئی اور چیز شامل نہ کی جائے۔ شامل کرنے کا تو کیا ذکر، اس میں سے کچھ کم کرنا بھی ان لوگوں کے نزدیک ایک بڑا گناہ ہے۔ حقیقت پسندوں کا دوسرا مقولہ یہ ہے کہ افسانے میں روزانہ زندگی کی عام باتیں بیان کرنی چاہیئیں۔ ان میں رومانی، تخیلی اور دور از کار چیزوں کا ذکر فضول اور بے معنی ہے۔ ہر وہ چیز جسے ہم اپنی روزانہ زندگی میں دیکھتے ہیں، جو دوسرے ہمارے سامنے کرتے ہیں، معاشرے کا نظام جس طرح برابر چلتا ہے، اس کے جو مخصوص اثرات اس کے گرد و پیش کی چیزوں پر پڑتے ہیں، افسانہ نگار کو چاہیئے کہ صرف انہیں چیزوں کو اپنے افسانے کا موضوع بنائے۔ اُسے اس کا بالکل اختیار نہیں کہ وہ ان چیزوں میں سے کچھ کم کرے یا اپنی خوشی سے اُس میں کچھ شامل کر دے۔ مختصر طور پر یہ ہے حقیقت اور صداقت کے حامیوں کا نقطۂ نظر جس پر وہ ہر دوسری چیز کو قربان کرنے میں کوئی عیب نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک حقیقت اور صداقت کے علاوہ ہر دوسری چیز بے معنی ہے۔

لیکن حقیقت اور صداقت کو اس قدر اہمیت دینے کے باوجود فن کے دلدادگان صداقت کے اس تلخ اور غیر شاعرانہ نظریئے کو صحیح تسلیم نہیں کرتے۔ وہ ہر ادبی اور فنی تخلیق میں تخیل کی کارفرمائیاں دیکھنے کے عادی ہیں۔ ان کے نزدیک تجربے کا مفہوم اس قدر محدود نہیں۔ انھیں غیر شاعرانہ اور حقیقی تفصیلات سے زیادہ تصور آفرینی

سے لگاؤ اور محبت ہے ۔ وہ حقیقت کو مثالیت اور رومانیت کی چاشنی کے بغیر ایک خشک اور بے مزہ چیز سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک ہر چیز میں تاویل کی رنگینی لازمی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ مصنف کے مخصوص نقطۂ نظر کی رنگ آمیزی کے بغیر کسی ادبی یا فنی تخلیق میں رُوح کا پیدا ہونا مشکل ہی نہیں بلکہ قریب قریب ناممکن ہے مختصر یہ کہ وہ اپنی ہر ادبی کوشش کو صرف "حقیقتِ شعری" کا پابند بنانا چاہتے ہیں اور حقیقت یا صداقت کے حامی ان میں سے کسی چیز کو ضروری اور اہم نہیں سمجھتے ۔

ادب میں ہم ہر اس چیز کو شامل کر سکتے ہیں جو ہمارے تجربے کی بنا پر ہمیں حقیقی معلوم ہو۔ تجربہ کوئی محدود چیز نہیں۔ تجربہ صرف اسی چیز کا نام نہیں کہ ہم اپنی روزانہ کی زندگی میں جو چیزیں ہوتی دیکھیں انھیں کو اس کا ایک جزو جانیں۔ تجربے کی حدود ادب میں بہت زیادہ وسیع ہیں۔ اس میں سب سے پہلے مدد ہمیں مشاہدے سے ملتی ہے۔ ہم مختلف چیزوں کو ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں اور ان سے اثر قبول کرتے ہیں۔ یہ تجربے کا پہلا زینہ ہے۔ ان چیزوں کو دیکھنے کے بعد ہم انہیں اپنی ہستی کا ایک جزو سمجھنے لگتے ہیں، اس پر طرح طرح سے غور کرتے ہیں اور ہماری دماغی کاوشوں کی مدد سے یہ حقیقی تجربہ ایک نئی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہ تجربے کی دوسری قسم ہے۔ کبھی ہم مختلف حقیقی تجربات کو شامل کر کے انہیں نئی شکل دے دیتے

ہیں۔ ہم نے جو دیکھا تھا اُسے اپنے مخصوص نقطۂ نظر میں رنگ کر لوگوں کے سامنے پیش کیا۔ افسانے میں اکثر اسی قسم کے تجربات زیادہ مؤثر ثابت ہوتے ہیں۔ اس لئے کہ ان میں تاثر اور نقطۂ نظر کی رنگ آمیزی شامل ہو کر کوئی نہ کوئی نئی خصوصیت پیدا کر دیتی ہے۔ کبھی کبھی ہم صرف اپنے تخیل سے کام لیتے ہیں اور جو چیز ہم نے حقیقت میں کبھی ہوتی نہیں دیکھی اُسے افسانے کی شکل میں پیش کرتے ہیں اُسے بھی تجربے کا ایک اہم اور ضروری پہلو سمجھنا چاہیے۔ یہ یا اس قسم کی چیزیں کبھی غیر حقیقی نہیں کہی جا سکتیں، اس لئے کہ انہیں اگر کسی اور نقطۂ نظر سے نہ سہی تو کم از کم حقیقتِ شعری یا حقیقت افسانوی کے نزدیک ضرور حقیقت ہی سمجھا جائے گا۔ انہیں ہم اس وقت تک غیر حقیقی نہیں کہہ سکتے جب تک ان میں مثالی امکان بھی موجود ہے یا دوسرے لفظوں میں یہ کہ جب تک اُنھیں ہم کسی نہ کسی طرح ممکن سمجھ سکتے ہیں اس وقت تک ان میں صداقت ہے۔

یہی وجہ ہے کہ لوگ مثالیت اور رومان کو بھی حقیقت اور صداقت کی حد سے خارج نہیں سمجھتے۔ خصوصاً افسانوی دنیا میں دونوں کو بے حد اہمیت حاصل ہے اور حقیقت یہ ہے کہ ان تینوں چیزوں کو کسی طرح افسانے میں ایک دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے۔ ایک جگہ ہڈسن نے لکھا ہے کہ حقیقت کو فن کی حدود میں رکھنے کے لئے ہمیں مثالیت کی مدد کی ضرورت ہوتی ہے اور رومان کو مبالغے سے

بچانے کے لئے ہمیں حقیقتِ شعری کا دست نگر ہونا پڑتا ہے۔ ہم اگر اس کے آگے صرف یہ اور بڑھا دیں کہ "حقیقت شعری اور فن کی حیثیت افسانوی دنیا میں مرادف کی سی ہے" تو یہ خیال زیادہ مکمل ہو جائے گا۔ اس لئے کہ ہم کسی قدم پر بھی رومان اور مثالیت کو حقیقتِ شعری یا افسانویت کی دنیا سے الگ نہیں کر سکتے۔ ہم ہر معمولی سے معمولی حقیقت کو ایک رنگین سے رنگین داستان بنا سکتے ہیں، اگر ہم صرف تخیل سے تھوڑی سی مدد لیں۔ ہر مافوق الفطرت واقعے میں حقیقی دلچسپی پیدا کر سکتے ہیں۔ اگر ان واقعات کے ساتھ ایسے جذبات شامل کر دیں جو فطرتِ انسانی سے ایسے موقعوں پر ظہور میں آتے ہیں۔

اس لئے ہم اس نتیجے پر پہنچنے پر مجبور ہیں کہ افسانوں میں حقیقت اور تجربے کا مفہوم بہت وسیع ہے اور اس کی تکمیل حقیقت پسندوں کے اصول پر عمل کرنے کے بعد بالکل غیر ممکن ہے، اس لئے کہ کوئی واقعہ اپنی اصلی شکل پر قائم رہ کر لوگوں کے دلوں پر گہرا اثر نہیں پیدا کر سکتا۔ فن کا حسن اور جان ہر جگہ شعریت ہے اور اس لئے اُسے کسی حقیقی صداقت کی پیروی کرنے کے بجائے صرف حقیقت شعری یا افسانوں کی دنیا میں حقیقتِ افسانوی کا پابند رہنا چاہیئے۔

ہر ادبی تخلیق میں جس چیز کو بہت زیادہ اہمیت دی جاتی ہے وہ تصور آفرینی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انسان حیات انسانی کی

تفصیلات مظاہر فطرت کی رنگین اور طویل کیفیات اور ان کے باریک سے باریک مظاہر کی تشریح اور تفصیل میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے، لیکن اگر اس کے سامنے کوئی فن کار صرف ایسی چیزوں کا انتخاب کر کے رکھ دے جو براہِ راست اس کے جذبات واحساسات پر اثر کریں، ان میں ایک انقلاب اور ہیجان پیدا کردیں، تھوڑی دیر کے لئے انھیں ایک عام سطحی دنیا سے کسی قدر بلند کردیں تو یقیناً وہ انھیں زیادہ پسند کرے گا۔ اب اگر یہ چیزیں اس حُسن اور خوش سلیقگی سے چھانٹی گئی ہیں، ان کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے کہ باقی چھٹی ہوئی چیزوں کا تصور بھی ان کے ساتھ ذہن میں آجاتا ہے اور بغیر تفصیلات کے ذکر کے ان چیزوں کی پوری تفصیل نظر کے سامنے پھرنے لگتی ہے تو وہ اُسے یقیناً تفصیلات کے مقابلے میں زیادہ بہتر اور دل کش سمجھے گا جو کسی حقیقت نگار نے اس کے سامنے ویسی کی ویسی ہی اُٹھا کر رکھ دی ہیں۔ حقیقت نگار اور فن کار کے نقطۂ نظر میں صرف اِتنا فرق ہے کہ حقیقی چیزوں کو دونوں پیش کرتے ہیں لیکن ایک تفصیل کو دخل دیتا ہے اور دوسرا ایجاز کو، ایک سب کچھ خود بتا دینا چاہتا ہے اور دوسرا اس کے ایسے سامان مہیا کر دیتا ہے کہ وہ چیزیں بے بتائے خود بخود نظر کے سامنے آجائیں۔ ایک مادّی چیزوں کی تفصیلی کیفیت بیان کر کے وہی اثر پیدا کرنا چاہتا ہے

اور دوسرا اس میں ایک روحانی کیف شامل کرکے ان تفصیلات میں اثر پیدا کرتا ہے۔ ایک انتخاب کا کام خود دوسروں کے لئے چھوڑ دیتا ہے اور دوسرا اس چیز کو کم اہم جان کر خود انتخاب کو کام میں لاتا۔ اور دوسروں کو صرف تخیل اور تصور پر زور دینے پر آمادہ کرتا ہے۔ ایک خشک فلسفی ہے اور دوسرا جذبات پرور شاعر۔ نفسیات سے دونوں کام لیتے ہیں لیکن ایک اُسے صرف ایک ایسی حقیقت جانتا ہے جو تلخ بھی ہے اور غیر دلچسپ بھی، دوسرا اس میں دلکشی کے سحر تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ غرض دونوں کا نقطۂ نظر بالکل مختلف ہے، مقصد خواہ ایک ہی ہو۔

اگر فنی نقطۂ نظر کو الگ کرکے بھی ہم حقیقت اور افسانے کے تعلق پر صرف اخلاقی پہلو سے نظر ڈالیں تو ہمیں اس میں بہت سی خرابیاں نظر آئیں گی۔ جن لوگوں نے حقیقت کے اس نظریئے کی پابندی کی ہے ان کے افسانوں میں بعض بعض جگہ نہایت شرمناک اخلاقی لغزشیں نظر آتی ہیں۔ ہمیں افسانوں میں حقیقت اور صداقت کے ایسے ایسے عریاں اور حیاسوز مرقعے نظر آتے ہیں کہ اخلاق کو اپنی آنکھیں بند کرنی پڑتی ہیں۔ حقیقت اور صداقت کی پابندی افسانوں میں اس حد تک ہرگز نہیں ہونی چاہیئے۔

اگر ہمیں واقعی صداقت کو اسی حد تک اختیار کرنا ہے تو ہم آسانی سے ان چیزوں کو تھوڑی بہت احتیاط اور پابندی کے ساتھ ساتھ

بیان کر سکتے ہیں، یا ان چند عریاں پہلوؤں کے علاوہ حیاتِ انسانی کے ہزار ہا پہلو ایسے ہیں جو حقیقی ہونے کے باوجود اخلاق اور حیا کے بہترین مرقعے ہیں۔ ہم فطرتِ انسانی کی بلند حقیقتوں، جذبات اور احساسات کی نازک کشمکشوں، خیالات اور تحریکات کی مختلف اضطراب انگیز اور ہیجان پرور صداقتوں کو اپنے افسانہ کا بہترین موضوع بنا سکتے ہیں۔ جب ہم نفسیات اور سائنٹیفک حقیقتوں کے پابند رہنے کے بعد بھی اخلاق کی حدود میں رہ سکتے ہیں تو کیا وجہ ہے کہ ان حدوں کو چھوڑ کر پستی کی طرف مائل ہوں؟

مختصر طور پر ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ افسانے میں حقیقت اور صداقت کا ہونا لازمی ہے۔ ہم اپنے افسانوں کو کبھی پسندیدہ نہیں خیال کر سکتے اگر اُن کی بنیاد ہماری فطرت کی کسی نہ کسی حقیقت پر نہیں ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہمیں جس بات کا بے حد خیال رکھنے کی ضرورت ہے وہ یہ ہے کہ اس حقیقت کو فن کا پابند ہونا چاہیئے۔ اسے افسانے میں سائنٹیفک نہیں بلکہ شاعرانہ اور افسانوی حقیقت بن کر رہنا چاہیئے۔ اگر کوئی افسانہ نگار افسانے میں ایک واعظ کی طرح تلقینِ اخلاق کرنے پر آمادہ ہو جائے تو اسے یقیناً افسانہ نگاری کے فن سے بے بہرہ سمجھنا چاہیئے۔ افسانے کی بنیاد کسی بلند اخلاقی مسئلے پر ہو سکتی ہے اس کا مقصد کسی بلند اخلاق کی تلقین ہو سکتا ہے، لیکن افسانہ نگار کو اس جذبے کو سائنٹیفک حقیقت کی اس حد تک نہیں پہنچانا چاہیئے کہ اس

سے جمالیاتی حس کو ٹھیس لگے۔ افسانے کا آبگینہ ان ٹھوس حقیقتوں کے لئے نہیں بلکہ ایک شاعرانہ شراب بھرنے کے لئے بنایا گیا ہے۔

افسانہ، حقیقت کی ایک فنی اور شاعرانہ شکل ہے۔ زندگی کا کوئی واقعہ بغیر فن کی آمیزش اور تخیل کے عمل کے افسانہ نہیں بنتا۔ افسانہ نگار زندگی کے کسی سچے واقعے میں کبھی مکالمہ، کبھی کوئی منظر یا کبھی کوئی خود ساختہ کردار اپنی طرف سے شامل کر کے اسے شاعرانہ حقیقت میں بدل دیتا ہے اور اس طرح کائنات میں ہر طرف بکھری ہوئی ایک سچی زندگی سے ایک دوسری زندگی کی تعمیر ہوتی ہے۔ جو حقیقت میں تو اصلیت سے کسی قدر مختلف ہے لیکن اس پر ہر جگہ حقیقت اور صداقت چھائی ہوئی ہے زندگی کی عام حقیقت اور افسانوی حقیقت میں یہی بڑا فرق ہے۔ افسانے کا واقعہ کوئی خاص اطلاع دینے یا خبر پہنچانے کے لئے نہیں لکھا جاتا۔ واقعات افسانے میں سپاہیوں کی طرح ایک صف بنا کر کھڑے نہیں ہو جاتے۔ ان کا مقصد ایک مجموعی تصویر اور تصویریہ پیش کرنا ہے اور یہ کام افسانہ نگار فن کی بہت سی نزاکتیں شامل کر کے کرتا ہے۔ وہ اپنے مقصد کے اظہار کے لئے تصور زا تصویریں بنا کر حقیقت کو اور زیادہ حقیقی اور پُر تاثیر کر کے دکھاتا ہے اور اسی لئے وہ زندگی کی ٹھوس حقیقتوں میں رومان اور مثالیت کی رنگ آمیزی کر کے حقیقت کو افسانہ بناتا ہے۔

یہاں تخیل اور جذبہ مشاہدے کے ہم نوا بن جاتے ہیں اور ان تینوں

چیزوں کی لطیف آمیزش حقیقت کو اس کے کھردرے پن سے نکال کر اس میں لچک، نرمی اور شعریت پیدا کرتی ہے۔ یہ سب چیزیں ملتی ہیں، جب کہیں کہانی کا پلاٹ زندگی اور فن کا لطیف اور شیریں امتزاج بنتا ہے اور ایک ایسی دنیا کی تخلیق ہوتی ہے جو ہماری ہی دنیا سے بنی ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ مختلف اور کہیں زیادہ دل چسپ اور دل کش ہے۔ اس دنیا میں آکر انسان تھوڑی دیر کے لئے اپنے گرد و پیش کی تلخ دنیا کو بھول جاتا ہے۔ یہ ہے کہانی میں پلاٹ کی اہمیت۔

کہانی میں پلاٹ کس قدر اہم چیز ہے، اس کا اندازہ پلاٹ سے متعلق جتنی باتیں کہی گئیں ان سے کیا جا سکتا ہے اور ان ساری چیزوں کی اہمیت کو محسوس کرنے والے شخص سے اگر کہا جائے کہ کہانی کے لئے پلاٹ کوئی ضروری چیز نہیں تو اسے اس بات کے کہنے والے کی نادانی کا یقین ہو جائے گا۔ وہ اس پر ہنس کر خاموش بھی ہو سکتا ہے۔ اور ممکن ہے اس طرح کی عجیب بات کہنے پر اس سے جنگ پر آمادہ ہو جائے۔ لیکن اس میں نہ ہنسنے کی بات ہے نہ لڑنے کی۔ پلاٹ کہانی میں اتنا اہم ہے پھر بھی افسانے کے نئے فن نے اسے ایک غیر ضروری اور بناوٹی چیز سمجھ کر اس سے بھاگنا شروع کر دیا ہے۔ اب کہانیوں میں پلاٹ نہیں ہوتے اور حالات بھی ایسے پیدا ہو گئے ہیں کہ افسانے میں پلاٹ اور اس کی ترتیب کی ضرورت باقی نہیں رہی۔

افسانہ نگاری کے نئے فن کے نزدیک بھی افسانے کی بنیاد حقیقت پر ہونی چاہیئے، اس کے لئے زندگی کے کسی نہ کسی پہلو کا ترجمان اور مصور ہونا ضروری ہے۔ اور اس زندگی کی حقیقت اور زندگی کے مختلف پہلوؤں کی نہ کوئی گنتی ہے نہ شمار۔ انہیں بے گنتی بیشمار چیزوں میں انسان کا شعور بھی آتا ہے نئے افسانہ نگاروں کا خیال ہے کہ سائنس کی بڑی بڑی ایجادات اور زندگی کے معاشی نظام کے درہم برہم ہونے سے انسان مدتوں سے جس انتشار اور اضطراب میں مبتلا ہے اس کی وجہ سے زندگی کی "خارجی حقیقتیں" ایک بے معنی سی چیز بن کر رہ گئی ہیں اور افسانہ نگار کے لئے ممکن نہیں کہ وہ اس منتشر، مضطرب اور غیر یقینی زندگی کی مصوری کر سکے۔ اس لئے وہ زندگی کے خارجی حقائق کے بجائے انسان کے جذبات، اس کی ذہنی کیفیتوں اور اس کے شعور کو اپنے افسانے کا موضوع بناتا ہے اور خارجی واقعات کے بجائے وہ انسان کے شعور کی داخلی کیفیتوں کو افسانے کی صورت دیتا ہے۔ اب چونکہ انسان کے شعور میں وہ ترتیب اور نظم و ربط ممکن نہیں جو زندگی کے خارجی واقعات میں ہوتا ہے، اس لئے جو افسانے انسان کے شعور کی مصوری کرتے ہیں ان میں بھی ترتیب اور ربط ممکن نہیں۔ جب افسانے میں ربط اور ترتیب کی ضرورت باقی نہ رہے تو پلاٹ کی ضرورت اور اہمیت بھی ختم ہو جاتی ہے، اسی لئے نئے افسانے میں پلاٹ کا وجود رفتہ رفتہ

ختم ہوتا جا رہا ہے نفسیات کے اس نظریئے کے عام رواج اور اثر نے پلاٹ کی فنی حیثیت پر بہت گہرا اثر ڈالا ہے۔ افسانے میں کوئی خاص واقعہ بیان کرنے کے بجائے یہیں یہ دکھانا ہے کہ انسان نے کسی موقع پر کوئی چیز دیکھی اور اس چیز کے دیکھنے سے اس کے ذہن میں کچھ ایسے واقعات۔ اور ایسی چیزوں کی تصویریں آنے لگیں جو اس کی گزشتہ زندگی میں اس کے تجربے میں آئی تھیں۔ اس نئی چیز کے سامنے آتے ہی، جو کسی ایک معمولی سی بات میں کسی پچھلے تجربے۔ سے مماثل ہے، ذہن میں گزرے ہوئے واقعات کے نقوش اُبھرنے لگتے ہیں اور اس طرح حال کا ایک واقعہ ماضی کے بہت سے واقعات کا پیش خیمہ بن کر ہمارے سامنے آجاتا ہے چونکہ حال کے اس چھوٹے سے واقعے اور ماضی کے اسی۔ سے ملتے جلتے واقعات کے درمیان کوظاہری ربط اور تسلسل نہیں پیدا کیا جا سکتا۔ اس لئے افسانے میں بھی کوئی تسلسل، ربط یا فنی ترتیب باقی نہیں رہتی اور جب یہ تسلسل اور ربط غیر ضروری چیز بن جائے تو پلاٹ کی ساری اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔ نفسیات کے اس نظریئے کو "شعور کی رَو" کہا جاتا ہے۔ 'شعور' ایک سیال مادے کی طرح غیر مقررہ راستوں پر بہتا ہے۔ کسی کو پہلے سے اس کے نہج اور سمت کا اندازہ اور یقین نہیں ہو سکتا اور اسی لئے فن کی حیثیت سے اس قسم کی چیز کا ذکر کرنے کے لئے کسی فنی ترتیب کی بھی ضرورت نہیں پڑتی

یا یوں کہئے کہ ضرورت باقی نہیں رہتی۔

"شعور کی رَو" نے پلاٹ کی روایتی حیثیت اس سے چھین لی ہے اور اس طرح افسانہ نگاری کے فن میں ایک بالکل نئے باب کا اضافہ ہوا ہے لیکن پلاٹ سے بھی زیادہ اس نفسیاتی نظریئے نے جس چیز کو متاثر کیا ہے وہ کردار نگاری ہے۔ کردار نگاری کے طریقوں میں "شعور کی رو" کے استعمال سے کیا فرق پیدا ہو گیا ہے اس کی بحث کردار نگاری کے باب میں آئے گی اور اسی موقع پر شاید "شعور کی رو" اور پلاٹ کے تعلق کا صحیح احساس بھی یقینی طور پر ہو سکے۔ اس وقت تو ہمیں صرف یہ بات ماننی ہے کہ پلاٹ جو افسانہ نگاری کے فن میں پہلے سب کچھ تھا اب حقیقت کا ایک زیادہ وسیع اور غیر متعین مفہوم پیدا ہو جانے کے بعد اپنے اثر کو زائل کر رہا ہے۔ پھر بھی چونکہ "شعور کی رو" کے استعمال میں افسانہ نگار کے لئے خطرے زیادہ ہیں اور اس طریقے سے پڑھنے والوں کی ایک کثیر تعداد کی دلچسپی کے زائل ہو جانے کا بھی اندیشہ اور یقین ہے۔ اس لئے نفسیات کے ہر نظریئے کے رواج کے باوجود پلاٹ کی اہمیت میں کوئی کمی نہیں آتی اور زیادہ افسانہ نگاروں کو اب بھی پلاٹ کے روایتی طریقے کو اپنانا پڑے گا اور اُسے اپنانے کے لئے افسانے اور پلاٹ کے صحیح تعلق اور رشتے کو توڑنا ناممکن سی بات ہے۔ اس دائمی رشتے میں افسانہ لکھنے والوں کے لئے آسانی ہے اور پڑھنے والوں کے لئے دلچسپی۔ یہ بات ماننے

میں کسی کو بھی پس و پیش نہیں ہو گا کہ افسانے میں دلچسپی نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ پھر وہ چیز جس پر اس کی دلچسپی کا دار و مدار ہے کیسے ختم ہو سکتی ہے؟ جب تک افسانہ ہے پلاٹ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتے۔ البتہ اس کے ساتھ ایک دوسری چیز جنم لے رہی ہے جو ہے تو حقیقت میں ایک طرح کا تاثر لیکن نام اسے افسانے ہی کا دیا جاتا ہے۔

افسانے کی سُرخی

افسانہ خود ہی ایک دلچسپ چیز ہے۔ لیکن اس کی ابتدا سے انتہا تک اس کے جتنے حصّے ہیں وہ خود اس سے بھی زیادہ دلچسپ ہیں۔ اس کے مختلف حصّے اس وقت تک دلکش اور مؤثر نہیں ہو سکتے جب تک فن کے نازک نکات ان میں شامل نہ کئے جائیں۔ ان کی اچھائی اور بُرائی کا فیصلہ بھی ایسے ہی پڑھنے والے کرتے ہیں جن کی طبیعتوں کو فن کی نزاکتوں سے لگاؤ ہوتا ہے۔ افسانہ نگار بھلی نہیں فطرتوں کو مسرور اور مطمئن کرنے کی کوشش کرتا ہے اور وہ اپنی اِس کوشش میں جتنا زیادہ کامیاب ہوا اتنا ہی اس کے لئے اطمینان کا موقع ہے۔ اتنا ہی اُسے یہ کہنے کا حق ہے کہ اس نے فن کی تکمیل کی۔ لیکن افسانے کی سُرخی ایسی چیز ہے جہاں آ کر سارا فن اور اس کی بلندیاں رخصت ہو جاتی ہیں۔ افسانے کی روح اور

اُس کی فنی اور افسانوی دل کشی پر جان دینے والے سرخی کا خیال کئے بغیر افسانہ شروع کر دیتے ہیں۔ وہ صرف یہ دیکھتے ہیں کہ اس کا لکھنے والا کون ہے؟ لیکن عام لوگ یا وہ افسانہ خواں جو افسانے کو محض دلچسپی کے لئے پڑھتے ہیں اور اپنے اس وقت کو جو صرف کسی کیف آور دلکشی کا لطف اُٹھانے کے لئے وقف ہے برباد ہوتے ہوئے نہیں دیکھ سکتے، کسی غیر دلچسپ افسانے کو شروع کرنے کے لئے بھی تیار نہیں ہو سکتے۔ اس لئے وہ فوراً افسانے کی سرخی پر نظر ڈالتے ہیں اور اگر وہ کسی حیثیت سے جاذب یا دلکش معلوم ہوئی تو انھوں نے افسانہ پڑھنا شروع کر دیا۔ اب خواہ انہیں ناامیدی کا سامنا ہو یا اُن کی وہ اُمیدیں جنھیں وہ دل میں لے کر بیٹھے ہیں پوری ہوں۔ بہر حال افسانہ نگار اپنے فرض میں کامیاب ہو گیا۔ اس نے ایک ایسے شخص کو جو صرف دلچسپیوں کی تلاش میں نکلا تھا کسی سحر طراز حُسن کی ایک جھلک دکھائی کہ وہ اس کی طرف مائل ہو گیا۔ پہلی جھلک نے دل میں جو اُمنگیں پیدا کی تھیں اُنھیں ایک فن کار کی بارگاہ میں پیش کرنے چلا ہے اُن کا پورا ہونا یا نہ ہونا اس کی قسمت پر منحصر ہے۔ اس لئے کہ سُرخی کبھی اچھے یا بُرے افسانے کا معیار ہرگز نہیں ہو سکتی۔ اس کا مقصد صرف نمائش یا اشتہار ہے۔ اس کا کام لوگوں کو اپنی طرف کھینچنا، انہیں دیوانہ بنانے کی کوشش کرنا، انھیں تھوڑی دیر کے لئے ایک حسنِ ظاہری کی بہار دکھا کر اپنا فریفتہ بنانا ہے۔

چونکہ سُرخی کی حیثیت بالکل اشتہار کی سی ہے، اسی لئے کہا جاتا ہے کہ ضروری نہیں کہ وہ افسانے کی رُوح، اس کے مرکزی خیال یا مقصد کو ظاہر کرے۔ اسے دیکھنے کے بعد یقینی نہیں کہ پڑھنے والا فیصلہ کرسکے کہ جس اشتہار کو دیکھ کر وہ ایک چیز کی طرف مائل ہوا ہے وہ آگے چل کر اس کی توقعات کے مطابق ہی ہو۔

عموماً افسانے کی سُرخی کا معیار اور مقصد یہی رہا ہے کہ وہ پہلی نظر میں پڑھنے والے کو اپنی طرف مائل اور متوجہ کرسکے۔ لیکن اب وقت کے ساتھ اس روش میں بھی تبدیلی ہوتی جارہی ہے۔ افسانہ نگاروں کو سرخیاں قائم کرنے سے افسانے کی روح اور اس کے مرکزی خیال پر نظر ڈال لینی چاہیئے اور اس کے مجموعی اثر سے متاثر ہونے کے بعد سرخی قائم کرنی چاہیئے۔ بعض افسانہ نگار افسانہ شروع کرنے سے پہلے ہی اس کی سُرخی لکھ لیتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ انھیں افسانہ لکھتے وقت برابر اس سرخی کا خیال رہتا ہے اور ان کے افسانے کی روانی، اس کے پلاٹ کے فطری ارتقا اور کردار کے عمل کی نیچرل ترتیب میں فرق آجاتا ہے۔ افسانے کے لئے وحدتِ تاثیر اور گہری توجہ دو بہت ضروری چیزیں ہیں۔ اس طرح پہلے سے قائم کی ہوئی سرخیوں سے وہ بُری طرح مجروح ہوتی ہیں اور ان کے مجروح ہونے کے بعد اندیشہ ہے کہ افسانہ بچوں کا کھیل بن کر رہ جائے۔

اس بات پر نظر رکھنے کے بعد افسانہ نگار کے لئے سُرخی قائم کرنے

کے بہت سے طریقے ہیں۔ افسانہ ختم ہونے کے بعد صرف خیال پر تھوڑا سا زور دینے کی ضرورت ہے، ایک سے زیادہ ایک اچھی سرخی خود بخود سامنے آئے گی۔ افسانہ لکھنے کے بعد اگر کوئی شخص تھوڑی دیر کے لئے شاعر یا رومانی ہونا پسند کرے اور تخیل کی رہبری میں اپنے دل کے گوشوں کا جائزہ لے تو سرخیوں کی کمی نہیں۔ کبھی اپنے افسانے کا نام "سمن پوش" رکھ سکتا ہے "کبھی صنوبر کے سائے" اور کبھی "کلیوں کی پکار"۔ کبھی شاعرانہ فطرت کی مدد سے اُسے "مدفنِ تمنا" کہہ کر پکار سکتا ہے۔ کبھی اس کے افسانے کی سرخی "نرگسِ خود پرست" بن سکتی ہے اور کبھی "اندھا دیوتا"۔ مختلف افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کے یہ نام رکھے ہیں اور افسانہ پڑھنے والا پہلی نظر میں ان میں ایک خاص دل کشی محسوس کرتا ہے۔ اس کے علاوہ کچھ سرخیاں ایسی بھی ہیں جو محض تخیل کی مدد سے قائم کی جاتی ہیں۔

ممکن ہے افسانے کی سُرخی قائم کرنے کا یہ شاعرانہ یا رُومانی طریقہ پسند نہ کیا جائے اس لئے اس کے متعلق اگر صرف ایک بات کا لحاظ رکھا جائے تو پھر کسی دوسرے اصول کے جاننے کی ضرورت نہیں۔ اور وہ یہ کہ افسانے کی سرخی تصوّر زا ہو، یعنی وہ قاری کو سوچنے کی طرف مائل کرے۔ سُرخی یا عنوان پر نظر پڑتے ہی اس کا تصوّر اور تخیل کام کرنے لگے۔

ممکن ہے کہ اس موقع پر بلندیٔ تصوّر آفرینی کے اس فریب

میں مبتلا ہو جائے جو فنونِ لطیفہ کی ہر شاخ کا بہترین حسن سمجھا جاتا ہے۔ شاعری، افسانہ، مصوری، سنگ تراشی اور اس قسم کی دوسری چیزوں کے دیکھنے اور سننے کے بعد ہم اس بات کو اس کا بڑا حسن جانتے ہیں کہ مصور نے اس میں کچھ ایسے نکات پیدا کر دیئے ہوں جنھیں دیکھ کر ہمارا تخیل خود بخود عمل کرتا ہے اور ہم جتنا زیادہ سوچتے ہیں اتنی ہی ہمیں اس فنی تخلیق کے اندر حسن اور دلکشی زیادہ محسوس ہوتی ہے۔ افسانے کی سرخی میں یہ اصول کام میں نہیں لایا جا سکتا، اس لئے کہ افسانے کا ایک بڑا حسن یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کو جہاں تک ممکن ہو شبہ، تذبذب اور اضطراب میں رکھے اور جب تک افسانہ ختم نہ ہو جائے اس کا اشتیاق برابر بڑھتا رہے۔ اگر افسانے کی سرخی اس قسم کی ہوئی جو اس کے نتیجے پر ایسی روشنی ڈالے جس سے افسانے کی اس کیفیت میں کمی آجائے تو وہ حسن نہیں بلکہ ایک بڑا عیب ہے۔ اس لئے یہ جاننا ضروری ہے کہ افسانے کی سرخی میں تصور آفرینی کا مفہوم اس سے بالکل الگ ہے۔ اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ سرخی ایسی ہونی چاہیئے کہ جب افسانہ پڑھنے والا اُسے ختم کرے تو وہ یہ محسوس کرے کہ موجودہ سرخی افسانے کے لئے اگر سب سے زیادہ اچھی نہیں تو کم از کم موزوں ضرور ہے۔ اس لئے سرخی قائم کرتے وقت ہمیں کئی باتیں ذہن میں رکھنی چاہیئیں اور سرخی کی بنیاد ان میں سے کسی ایک پر رکھنی چاہیئے۔

پہلی چیز جس پر افسانے کی بنیاد ہے وہ اس کا مرکزی خیال اور

تحریکی جذبہ ہے۔ کون سی چیز ایسی ہے جس نے افسانہ نگار کو وہ افسانہ لکھنے پر مجبور کیا؟ یہی پہلا سوال ہے جو افسانہ پڑھنے کے بعد سب سے پہلے ہمارے ذہن میں آتا ہے۔ پریم چند کے اکثر افسانوں کی سرخیاں ان کے تحریکی جذبے سے حاصل کی گئی ہیں۔ مثلاً "آہ بے کس" "مامتا" "اندھیر" "کرموں کا پھل" "غیرت کی کٹاری"۔ افسانے پڑھنے کے بعد اگر ہم ان سرخیوں پر نظر ڈالیں تو اسی نتیجے پر پہنچیں گے کہ واقعی یہی سُرخی موجودہ افسانے کے لیے سب سے زیادہ موزوں ہے۔

کبھی کبھی افسانہ نگار اپنے افسانے کی سُرخی کی بنیاد محض اُس خیال پر رکھتا ہے جس کی ترجمانی اُس نے اپنے افسانے میں کی ہے۔ کہیں محبت کا جذبہ دکھایا ہے تو افسانے کی سرخی "محبت" "گوہر محبت" "محبت کی قربانیاں" "محبت کی بھینٹ" وغیرہ رکھ دی۔ کہیں ایثار کا جذبہ افسانے کی بنیاد ہے تو اُسے آسانی سے "ایثار" کی سُرخی دے دی۔ نفرت، حقارت، حسد، رشک، غم اور اس قسم کے مختلف جذبات پر افسانے کے پلاٹ کی بنیاد ہوتی ہے۔ اس لئے ایسی سُرخیاں جو محض ان خیالات یا جذبات اور صفات کی حامل ہوں کافی سمجھی جاتی ہیں۔

اکثر افسانہ نگار اپنے افسانے کی سُرخی اسی کردار کو بناتے ہیں جس نے افسانے کے پلاٹ، اس کی ترقی اور اس کی دلچسپی میں سب سے زیادہ حصّہ

لیا ہے۔ اس قسم کی مثالیں اردو میں کثرت سے مل جائیں گی۔ جہاں یا تو خود اس مخصوص کردار کا نام لکھ دیا گیا ہے اور کبھی نام کے ساتھ اس کی وہ صفت بھی شامل کر دی گئی ہے جو افسانے کے پلاٹ میں سب سے زیادہ اہم اثرات پیدا کرتی ہے یا کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کردار کے اس مخصوص درجے یا مرتبے کا ذکر کیا جاتا ہے جو سوسائٹی میں اس نے حاصل کیا ہے، جس کے ہر فرد میں چند مخصوص صفات ایسی ہیں جو اس مرتبے کے ہر شخص میں ہونی ضروری ہیں۔ پہلی قسم کے افسانے جن میں صرف نام لکھے جاتے ہیں دو طرح کے ہیں۔ اول وہ سرخیاں جو کسی کلاسیکی یا رومانی افسانے سے لی گئی ہیں۔ مثلاً "کلوپیٹرا" "کیوپڈ اور سائکی" یا "مہر نگار"۔ دوسری قسم کے نام وہ ہیں جن میں رومانیت یا کلاسیت نہیں بلکہ اس کے بجائے یا تو مقامی رنگ کی جھلک ہے یا وہ براہِ راست دوسری زبانوں کے افسانوں کی نقل ہیں۔ پہلی قسم کی سرخیوں میں کملا، سوشیلا، شانتی، رادھا، ثریا، اُستاد شمّو خاں، کالی چرن جگّا اور موذیل وغیرہ زیادہ نمایاں مثالیں ہیں۔ ترجموں میں یا تو ترکی ہیں یا انگریزی۔ مثلاً خانم، کوسم سلطان اور مارک ہیم۔ یہ تو وہ نام ہوئے جن میں کسی صفت کا ذکر نہیں کیا گیا اور اس قسم کی سرخیاں نسبتاً کم ہیں۔ وہ سرخیاں جہاں کسی مخصوص صفت کا ذکر ہے زیادہ تصوّر زا ہوتی ہیں۔ مثلاً بڑے گھر کی بہو، وزیر عدالت، نمک کا داروغہ، اندھا دیوتا، مصلح بُت تراش، سمن پوش سبز پری،

آرام شاہ کی بیٹی۔

کچھ سُرخیاں ایسی ہیں جو افسانے کے مخصوص واقعے کی طرف اشارہ کرتی ہیں اور پڑھنے والا سمجھ جاتا ہے کہ اس افسانے میں کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسی سُرخیاں عموماً پسند نہیں کی جاتیں۔ لیکن بعض واقعات ہی ایسے ہوتے ہیں جن کا ذکر سُرخی کو اور زیادہ دل کش بنا دیتا ہے۔ مثلاً "رومال کی چوری" ایسی سرخی ہے جو ایک افسانے کے اصل واقعے کی طرف تو ضرور اشارہ کرتی ہے، لیکن اس میں حُسن یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کو بے حد مشتاق بنا دیتی ہے اور وہ افسانہ اس لئے پڑھنا شروع کرتا ہے کہ وہ اس چوری کی مخصوص نوعیت کو افسانے کی شکل میں دیکھے۔

انگریزی افسانوں کے ترجمے جب سے اُردو میں زیادہ ہونے لگے ان کا موضوع انسان اور انسانی واقعات، جذبات اور احساسات کے علاوہ دوسری مخلوقات بھی ہونے لگیں۔ چونکہ یہ چیز اُردو میں نئی ہے اور ہر شخص اُسے افسانوں میں کثرت سے دیکھنا پسند کرتا ہے اس لئے افسانہ نگار اگر ایسے افسانے لکھیں تو ان کی سرخی بھی وہی ہو جس کا ذکر خاص طور پر افسانے میں ہے۔ مثلاً "گھوڑا" اُردو کا ایک مشہور افسانہ ہے "کُتے" اردو میں اپنی قسم کی ایک نایاب چیز ہے "شکر گزار آنکھیں" اُردو کے اچھے افسانوں میں سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر پڑھنے والا اس قسم کی پہلی ہی نظر میں دل کشی محسوس کرے گا۔

بعض افسانوں کی سُرخی ایسی ہوتی ہے کہ اس سے نہ تو پلاٹ کی

نوعیت کا پتہ لگایا جاسکتا ہے اور نہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں افسانہ نگاری کے کس دوسرے فن کی تکمیل کی گئی ہے۔ اس کا تعلق براہِ راست ترتیب سے ہوتا ہے۔ اُس کی سُرخی پڑھنے کے بعد آدمی سمجھ سکتا ہے کہ اس افسانے کے واقعات کا ماحول کس سرزمین سے ہوگا۔ اگر اسے اس قسم کے واقعات سے دلچسپی ہوگی تو وہ اُنہیں پڑھے گا۔ ورنہ محض سُرخی کی مدد سے اس افسانے کو نظر انداز کردے گا۔ مثلاً پریم چند کے اکثر افسانے دیہاتی زندگی کی مصوری کرتے ہیں اور ان کی سُرخیاں پڑھتے ہی یہ معلوم بھی ہوجاتا ہے۔ بعض افسانے محض سُرخی کی مدد سے معلوم ہوجاتا ہے کہ شہر کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں اور یہ تصوّر آفرینی کی اچھی مثال ہے۔

کچھ افسانوں کی سرخیاں اس وقت یا لمحے سے متعلق ہوتی ہیں جن میں کوئی اہم واقعہ پیش آیا ہے۔ اس قسم کی سرخی کبھی رومانی ہوتی ہے اور کبھی بے حد جذبات آمیز۔ لیکن اس کے لئے بھی تصوّر زا ہونا بے حد ضروری ہے۔ مثال کے لئے دو سُرخیاں لے لیجئے۔ ایک "علی گڑھ سے غازی آباد تک"، دوسری "گناہ کی رات"۔ پہلی سرخی دلچسپ تو ضرور ہے مگر اس کے دیکھتے ہی معلوم ہوتا ہے کہ اس میں کوئی معمولی سا واقعہ بیان کیا گیا ہے لیکن دوسری سُرخی اہم، رُومانی اور نتیجہ خیز واقعات کا تصوّر ہماری نظر کے سامنے پیش کر دیتی ہے۔

بہت سے افسانہ نگار اپنی سُرخی کی بنیاد افسانے کے انجام پر

رکھتے ہیں۔ افسانہ جس مخصوص واقعہ پر ختم ہوا اس کا ذکر سرخی میں ہوتا ہے مثلاً "شاعر کی شکست" اور "مصوّر کی موت" اسے شروع کرنے سے پہلے ہمیں افسانے کا انجام معلوم ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہم افسانے کو بے چینی کے ساتھ شروع کرتے ہیں اور ہماری فطرت ہمیں واقعات کی تہ تک پہنچنے پر مجبور کرتی ہے۔

ایسی سرخیاں بھی اچھی سمجھی جاتی ہیں جن کی بنیاد افسانے کی روح یا فضا پر ہو۔ بعض افسانے حزن و یاس کے حامل ہوتے ہیں اور بعض طرب و نشاط کے۔ یا دوسرے لفظوں میں یہ کہ کچھ پر صرف غم چھایا رہتا ہے اور کچھ صرف خوشی کی ترنگ میں لکھے جاتے ہیں۔ اس لئے وہ سرخیاں فن اور ادب دونوں کے نزدیک اچھی سمجھی جاتی ہیں جن سے افسانے اور افسانہ نگار کے رُجحانِ طبیعت کا پتہ چل سکے۔

ہر ملک اور قوم کے لئے ہر وقت اور ہر زمانے میں کوئی نہ کوئی سماجی، اقتصادی یا سیاسی رُجحان ایسا ہوتا ہے جس کی طرف، کم و بیش معاشرے کا ہر فرد اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس زمانے کے افسانے بھی اکثر انہیں رجحانات سے متاثر ہو کر لکھے جاتے ہیں، اس لئے ضروری ہے کہ جب ایسے اہم مسائل کے متعلق کوئی افسانہ لکھا جائے تو اُس کی سُرخی بھی ایسی ہی ہو جو اس واقعے پر روشنی ڈالے۔ لوگ خواہ مخواہ اس کی طرف متوجّہ ہو کر افسانہ پڑھنے پر مجبور ہوں گے۔

یہ اور اسی قسم کے مختلف طریقے ہیں جن کی مدد سے افسانوں کے لئے اچھی سرخیاں حاصل کی جا سکتی ہیں۔ لیکن افسانہ نگار کو سرخی مقرر کرتے وقت چند باتوں کی احتیاط بھی کرنی چاہیئے۔ چونکہ سرخی کا سب سے پہلا مقصد پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرنا ہے۔ اس لئے اگر اس میں کوئی کشش نہ ہو تو کم از کم کوئی خرابی بھی نہیں ہونی چاہیئے۔ بیانی، فلسفیانہ، طویل اور غیر شاعرانہ سرخیاں کبھی پسند نہیں کی جا سکتیں۔ اس لئے ایسی سرخیوں سے پرہیز کرنے کی سخت ضرورت ہے۔ اگر افسانہ نگار چاہتے ہیں کہ وہ ان عیوب کے شکار نہ ہوں تو صرف ایک بات کا خیال رکھیں کہ افسانے کی سرخی تصور زا ہو۔ صرف اس بات کی پابندی کے بعد وہ اسے نفسیاتی، شاعرانہ، رومانی، حقیقی اور کلاسی خصوصیات کا حامل ہونے کے علاوہ دلکش اور جاذب نگاہ بنا سکتے ہیں۔

بعض نقادوں نے سرخی کی جذباتی اہمیت کو محسوس کر کے اس کی کچھ پہچانیں بنائی ہیں۔ اگر افسانہ نگار ان پہچانوں کو اپنا نصب بنائیں تو ان سے جہاں ایک طرف وہ مقصد پورا ہوتا ہے جس کی بنا پر ہر چیز کو کوئی نہ کوئی نام دیا جاتا ہے، وہاں دوسری طرف وہ ایک جذباتی ضرورت کو بھی پورا کرتی ہے۔ ان دونوں مقاصد کو پورا کرنے کے لئے ہمیں دیکھنا چاہیئے کہ افسانے کی سرخی پرکشش ہو، اس میں اختصار ہو، اس میں موقع اور محل کے اعتبار سے موزونیت ہو۔ اس میں نفظوں

کا انتخاب ایسا ہو کہ وہ کانوں کو بھلا معلوم ہو، اس میں ادبیت اور تازگی ہو اور سب سے زیادہ تصور آفرینی۔ اگر افسانہ نگار سرخیاں مقرر کرتے وقت ان باتوں کا خیال رکھیں تو جہاں ان کے افسانوں میں اور بہت سے کشش کے سامان پیدا ہوں گے وہاں اس کی سرخی بھی پڑھنے والوں کو اپنی طرف مائل کرے گی۔ اگر افسانہ نگار پڑھنے والے کو سرخی ہی سے اپنی طرف مائل کرے تو سمجھ لیجئے کہ اس نے اپنی کامیابی کے لئے زمین تیار کرنے کی ابتدا کر دی۔ اچھی افسانہ نگاری کا مقصد ہی یہ ہے کہ پڑھنے والے اس کی طرف مائل ہوں اور افسانے پڑھ کر ان سے متاثر ہوں۔ تاثیر کی تکمیل افسانہ ختم ہونے کے بعد ہوتی ہے۔ اس کا پہلا قدم افسانے کی سرخی ہے۔ اور افسانہ نگار کو یہ پہلا قدم بھی پورے سوچ بچار کے بعد اٹھانا چاہیئے۔ اچھی سرخیوں کی جو پہچانیں فن کی پرکھ کرنے والوں نے مقرر کی ہیں اگر انھیں ذہن میں رکھا جائے تو اچھی سرخی کا ملنا کوئی دشوار بات نہیں۔

۶

کہانی کی فنّی ترتیب اور فضا بندی

افسانوی فن میں Setting کی اصطلاح جس مفہوم میں استعمال ہوتی ہے اس کے لئے اُردو میں کوئی بنا بنایا یا ترشا ترشایا لفظ نہیں اسی لئے جب کوئی فنّی نقطۂ نظر سے اس اصطلاح کی وضاحت کرنا چاہے تو پہلے اُسے اُس کے معنوی حدود مقرّر کرنے پڑتے ہیں۔ ان معنوی حدود کے پیشِ نظر اگر Setting کی اصطلاح کا تجزیہ کیا جائے تو جو بات سب سے پہلے سامنے آتی ہے یہ ہے کہ اس لفظ کو دو مختلف فنّی حیثیتوں سے استعمال کیا جاتا ہے، ان میں سے ایک حیثیت کا تعلق کہانی کی اس کی مجموعی حیثیت سے ہے جو اس کے مختلف اجزا کے درمیان ربط قائم کرنے کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ اس مجموعی ہیئت یا ترتیب کو ہم کہانی کی فنّی ترتیب کہہ سکتے ہیں۔ دوسرا مفہوم اس سے بالکل مختلف ہے۔ اس مفہوم میں کہانی کی فضا کا وہ مجموعی تصوّر شامل ہے

جس کی رُو سے کہانی سُننے یا پڑھنے والا کہانی کے مختلف اجزا کا یا بہ حیثیت مجموعی پوری کہانی کا ایک ذہنی تصور قائم کرتا ہے اور یہ ذہنی تصور کہانی کے مناظر کی ایک ایسی تصویر نظر کے سامنے لاتا ہے جس سے کہانی کے واقعات اور کردار قاری یا سامع کے لئے جیتے جاگتے بن جاتے ہیں۔ یہ بھی گویا کہانی کی ایک دوسری طرح کی ترتیب و تشکیل ہے اور معنوی اعتبار سے ہم اسے فضائی ترتیب کہہ سکتے ہیں۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا اور جیسا کہ کہانی کا ایک واضح تصور رکھنے والے ہر قاری کے ذہن میں ہے کہ کہانی واقعات کے ایک خاص ربط، تعلق، تسلسل اور آہنگ اور ایک لحاظ سے منطق کا نام ہے۔ یہ منطق عقلی منطق سے مختلف ہونے کے باوجود اس معنی میں منطق ہے کہ یہاں بھی بات سے بات نکلتی ہے اور یہاں بھی علل و نتائج کا قانون اپنا کام کرتا ہے۔ افسانہ نگار، قصہ گو یا کہانی کہنے والا فن کی اسی منطق کا پابند رہ کر اپنی کہانی کو مؤثر بناتا ہے اور جہاں کہیں فن کی اس منطق کا رشتہ ہاتھ سے جاتا رہے کہانی کی تاثیر میں فرق آ جاتا ہے۔

فن کی منطق نے اسی تاثیر کو مقصود بنا کر کہانی کو جن مختلف اجزا میں تقسیم کیا ہے اور جن کے درمیان صحیح تعلق اور ربط قائم کرنے کا نام فنی ترتیب یا (setting) ہے، انہیں سیدھے سادے طریقے سے چار نام دیئے گئے ہیں۔ پہلی چیز واقعہ یا صورتِ حال (Situ-ation) کا وجود ہے۔ دوسرا جزو واقعے یا صورتِ حال میں پیچیدگی

یا اُلجھن یا پیدا ہوتا ہے کہ اسے Complication اور ... ... Suspense کہا گیا ہے۔ تیسرا حصہ اس اُلجھن یا پیچیدگی کی زیادہ اضطراب انگیز اور پیچیدہ صورت ہے اور اسے اضطراب، کشمکش یا Crisis کہتے ہیں۔ چوتھا جزو نقطۂ عروج منتہا یا Climax ہے۔

کہانی کے یہ چاروں حصے ایک لحاظ سے انسانی زندگی کی کسی کش مکش اور تصادم یا دوسرے لفظوں میں خیر و شر کے تصادم اور جنگ کی فنی صورتیں ہیں۔ کش مکش یا تصادم کا آغاز ہوتا ہے، وہ بڑھتی ہے اور اس میں اُلجھن اور پیچیدگی پیدا ہوتی ہے۔ اس الجھن اور پیچیدگی میں برابر اضافہ ہوتا رہتا ہے، یہاں تک کہ وہ اپنی انتہائی بلندی پر پہنچ جاتی ہے۔

اِنہیں مختلف ارتقائی صورتوں کو افسانوی فن اور اس کی ترتیب میں چار فنی نام دیئے گئے ہیں۔ ازل سے اب تک جتنی کہانیاں کہی گئی ہیں یا لکھی گئی ہیں ان میں یہی کش مکش اور تصادم مختلف صورتیں اختیار کرتا ہے۔ کہانی کے کردار، جذبات، خواہشات، آرزوؤں اور تمناؤں کی کش مکش میں مبتلا نظر آتے ہیں اور اس کشمکش اور تصادم میں، اس کش مکش اور تصادم کے سفر میں، جو کبھی کبھی خاصا طویل اور پیچیدہ ہوتا ہے، انسان ایک ایسی منزل پر پہنچتا ہے جہاں اسے ایک چیز اور دوسری چیز، ایک خواہش اور دوسری خواہش، ایک آرزو اور دوسری

آرزو کے درمیان فرق پیدا کر کے ایک کو ترک اور ایک کو اختیار کرنا پڑتا ہے اور ترک و اختیار کے اس قطعی فیصلے کے بعد کش مکش اور تصادم کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ اس انجام کی نوعیت کیا ہے، اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ کش مکش میں مبتلا ہونے والے انسان نے خیر و شر میں سے کسے ترک کیا اور کسے اختیار۔

کہانی کے ان مختلف اجزا میں صحیح فنّی ربط قائم کرنے اور پوری موزونیت اور حُسنِ تناسب کے ساتھ ان میں منطقی رشتہ قائم کرنے کا نام فنّی ترتیب ہے اور اس فنّی ترتیب کا تقاضا یہ ہے کہ کہانی لکھنے یا کہنے والا ان چاروں اجزا کی فنّی اہمیّت اور قدر و قیمت کا صحیح اندازہ اور احساس بھی رکھتا ہو اور انہیں صحیح انداز سے برتنے کا عادی بھی بن جائے۔ یہ عادت جس حد تک فنّی مطالبات کی پابند ہو گی اُسی حد تک کہانی کا فنّی اعتبار سے پسندیدہ، دلچسپ اور مؤثّر ہونا یقینی ہے۔

کہانی کے چار فنّی اجزا میں سے پہلے جز و یعنی واقعہ یا صورتِ حال کے تعیّن میں قصہ گو کو پورے اعتماد سے اپنا مسئلہ دوسروں کے سامنے رکھنا ہوتا ہے۔ اس مسئلے کو وہ اس طرح سننے یا پڑھنے والے کے سامنے لاتا ہے کہ اس کے دل میں اس کے متعلق زیادہ جاننے کا شوق پیدا ہوتا ہے۔ یہ خیال اُسے کہانی پڑھنے کی طرف مائل کرتا ہے کہ دیکھیں یہ مسئلہ آگے چل کر کیا رُخ اختیار کرے۔ اس تمہیدی حصّے میں عموماً قصہ گو جو دو تین پا تیں کرتا ہے، وہ یہ ہیں :۔

(i) کہانی میں پیش آنے والے مسئلے کا ایسا اظہار کہ وہ پڑھنے اور سننے والے کے لئے شوق کا سبب بنے۔

(ii) کہانی کے اہم کرداروں کا ایسا تعارف کہ پڑھنے اور سننے والوں کو ان کے مسائل سے دلچسپی اور تعلقِ خاطر پیدا ہو جائے۔

(iii) کہانی کے لئے ایسی فضا تیار کرنا کہ قاری و سامع واقعات کے وقت اور مقام کا تصور کر سکے۔

آغاز یا تمہید کی ان مختلف صورتوں کا مقصد حقیقت میں اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا کہ پڑھنے اور سننے والوں کے دل میں شوق پیدا کیا جائے اور وہ اپنے دل سے یہ پوچھیں کہ نہ جانے اس کے بعد کیا ہو۔ یہی شوق اور یہی سوال ان سے کہتا ہے کہ کہانی آگے سنو یا آگے پڑھو۔

کہانی کے دوسرے حصے میں کردار ہمیں اپنے مقصد، خواہش یا آرزو کے حصول میں زیادہ اُلجھا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس حصے میں اس کا مقصد اس سے دُور ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس کی کامیابی کے راستے میں زیادہ چیزیں حائل نظر آتی ہیں اور اس لئے کردار کو ذہنی طور پر زیادہ مستعدی اور استحکام کا ثبوت دینا پڑتا ہے۔ اس مرحلے پر ہماری ہمدردی کردار کے ساتھ اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ ہم اپنے آپ کو اس کی کامیابی کا زیادہ خواہاں اور آرزومند محسوس کرتے ہیں۔

کہانی کا تیسرا حصہ مرکزی کردار کے امتحان اور آزمائش کی سب سے سخت منزل ہے۔ یہ منزل کردار کے لئے فیصلے کی آخری منزل ہے، ذہنی طور پر بھی اور عملی لحاظ سے بھی۔

آخری حصہ واقعات کا وہ نقطہ ہے جہاں سے انجام بالکل قریب ہوتا ہے —— کامیابی یا ناکامی مسرت یا غم، طرب یا حزن۔

افسانہ نگار کو کہانی کے ان مختلف حصّوں کی ایسی ترتیب، ایسا ربط، ایسا تعلق اور ایسا رشتہ قائم کرنا پڑتا ہے جو پڑھنے اور سُننے والے کے لئے ہر لحاظ سے قابلِ قبول اور قابلِ یقین ہو۔ یوں تو یہ مختلف حصّے اپنی اپنی علیحدہ حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن ان میں سے ہر ایک دوسرے کے ساتھ یوں مربُوط ہے جیسے دنیا وی زندگی کے اسباب و نتائج۔ ایک حصہ دوسرے کا نتیجہ اور دوسرے کی تخلیق معلوم ہوتا ہے۔ اور یوں ان سب حصّوں کا باہم ہم آہنگ ہونا ہی کہانی کی فنّی ترتیب ہے اور یہی فنّی ترتیب ہے جس سے کہانی ایک منظم اور مربوط اور اس لئے مؤثر اور دل نشین وحدت بنتی ہے۔

افسانے یا کہانی میں (Setting) یا ترتیب کا دوسرا مفہوم اس مفہوم سے بالکل مختلف ہے۔ اس ترتیب کو ہم فضا پیدا کرنا یا فضا قائم کرنا کہہ سکتے ہیں۔ کہانی میں فضا کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے ایک نقاد نے انگریزی کے بعض مشہور افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کے نام لے کر ان کے امتیازی فرق بیان کئے ہیں اور اس

سلسلے میں "فضا" کے لفظ یا اصطلاح کے فنی حدود متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں وہ سب سے پہلے کپلنگ اور کونریڈ Conrad کا نام لیتا ہے۔ ان دونوں کا فرق بیان کرنے سے پہلے وہ ایک ایسی تصویر کی مثال پیش کرتا ہے جو بڑا حسین منظر پیش کرتی ہو، لیکن منظر کے حسن کے باوجود تصویر دیکھنے والے کے دل میں گھر نہیں کرتی۔ یہ نہیں معلوم ہوتا کہ تصویر کے نقوش میں سے نکل کر کوئی چیز دیکھنے والے کے دل میں جگہ بناتی ہے اور تصویر اور دیکھنے والے کے درمیان ایک ایسا جذباتی تعلق قائم کر دیتی ہے کہ جتنا زیادہ وہ تصویر کو دیکھتا ہے اس کا دل اتنا ہی زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ تصویر کے رنگوں میں کوئی ایسی کیفیت ہے جو دل کے تاروں کو چھیڑتی ہے۔ تصویر کی اس خامی کو "فضا" کی خامی سمجھنا چاہیئے۔ کونریڈ اور کپلنگ کی بنائی ہوئی لفظی تصویروں میں یہی فرق ہے۔

کونریڈ کی بنائی ہوئی ہر تصویر ایک ایسی تصویر ہے جس کے رنگوں کے ذریعے مصنف کے دل کی آواز قاری کے دل تک پہنچتی ہے۔ اور رنگوں کی یہ زبان اس کے اور قاری کے درمیان ایک مسلسل اور مستقل جذباتی رابطہ قائم کر دیتی ہے۔ رنگ اپنی زبان میں برابر مصنف کے دل کی بات قاری تک پہنچانے کا فریضہ انجام دیتے رہتے ہیں۔ کہانی کے صفحات کی حسی کیفیت یوں قاری کے دل میں اترتی رہتی ہے جیسے مصنف کا احساس اور قاری کا احساس بنیادی طور پر ایک

ہی حقیقت کی دو صورتیں ہیں۔ اس کے مقابلے میں کپلنگ کی بنائی ہوئی تصویر اظہار و بیان کا کام تو کرتی ہے لیکن دل کے تاروں میں ارتعاش نہیں پیدا کرتی۔ اسی کو دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ کپلنگ اپنی تصویر کشی سے فضا قائم کرنے میں ناکام رہتا ہے۔

اسی ضمن میں کوئلر کا فوچ (Q) کی کہانیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا گیا ہے کہ ان میں کبھی فضا قائم کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی، لیکن "کیو" جب چاہتا ہے اور جب ضرورت محسوس کرتا ہے فضا بنا لیتا ہے۔ ہاتھورن (Hawthorne) کا طریقہ یہ ہے کہ وہ کہانی کے ابتدائی پارے میں ایک خاص منظر کی مصوری کرتا ہے اور یہی منظر کہانی کو اس کے بنیادی مقصد یا مرکز کی طرف لے جاتا ہے۔

اُردو کے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی منظر کشی کے ذریعے فضا قائم کرنے کی مثالیں عام ہیں۔ ابتدائی افسانوں میں سجّاد حیدر کا افسانہ 'خارستان و گلستان'، پریم چند کے سوزِ وطن کے افسانوں میں سے بعض افسانے اور نسبتاً بعد کے افسانہ نگاروں کے یہاں کرشن چندر کے افسانے، جن میں نظارے، طلسمِ خیال اور ٹوٹتے ہوئے تارے کے کئی افسانے شامل ہیں اس فن کی بڑی کامیاب اور پسندیدہ مثالیں ہیں۔

افسانوں میں فضا بنانے یا افسانوں کی فضائی ترتیب قائم کرنے کے کئی مقصد ہیں لیکن اس کا سب سے اہم مقصد قاری کو جذباتی

حیثیت سے کہانی کے ماحول میں شریک کرنا اور اس کے مقصد سے ہم آہنگ بنانا ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کہانی ایک خاص مقصد کے اظہار اور ابلاغ کی غرض سے لکھتا ہے۔ مقصد کے اظہار اور ابلاغ کے بعد اس کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ قاری پوری طرح اس کے خیال، احساس، جذبے اور فکر میں ہم آہنگی اور مطابقت محسوس کرے۔ لیکن اس بنیادی مقصد کے علاوہ کہانی میں فضائی ترتیب قائم کرنے کی ضرورت اور بھی مختلف حیثیتوں سے پڑتی ہے۔ اور ان میں سے ہر حیثیت کا تعلق اوّل تو کہانی کے فن اور اس کے فنی مطالبات سے ہے اور دوسرے مصنف اور قاری کے اس باہمی رشتے اور تعلق سے جو افسانہ نگار کو بہ حیثیت ایک فن کار کے اپنے قاری کے ساتھ قائم کرنا پڑتا ہے۔

مثال کے طور پر کہانی کے اس پہلو پر غور کیجئے کہ قاری جب کہانی پڑھنے کی طرف مائل ہوتا ہے تو اپنے دل میں یہ خیال، جذبہ اور توقع لے کر آتا ہے کہ کہانی میں جو ماحول اس کی نظر کے سامنے آئے گا وہ کسی نہ کسی لحاظ سے اس ماحول سے مختلف ہوگا جس سے اُسے ہر وقت دو چار رہنا پڑتا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ وہ ایک نئی دنیا کی تلاش میں، ایک ایسی دنیا کی تلاش میں جس میں کوئی نہ کوئی نیا پن ہے، کہانی کا رُخ کرتا ہے۔ افسانہ نگار اور قصّہ گو کو اس کے دل کی اس کیفیت کا علم ہے۔ اِس لئے بہ حیثیت فن کار کے اس کا فرض

یہ ہے کہ وہ قاری کے اس جذبے کو تسکین دینے اور اس کی توقع کو پورا
کرنے کا سامان پیدا کرے اور کہانی میں ایک ایسا ماحول بنائے ، جو
حقیقت کا صحیح عکس ہونے کے باوجود ایسا ہو کہ قاری اس ماحول میں
آکر محسوس کرے کہ وہ ایک نئے ماحول میں آگیا ہے۔ اس طرح کا ماحول
بنانا اور ایسی فضا قائم کرنا افسانہ نگار کے فن کا ایسا تقاضا ہے جسے
پورا کئے بغیر وہ قاری کی نظر میں محبوب نہیں بن سکتا اور اسی محبوبی کے
حصول کی خاطر وہ کہانی میں ایک نئی طرح کی فضا بناتا ہے۔ فضا بنانے
کا یہی کام اس کی فضائی ترتیب ہے۔

اس طرح کی فضائی ترتیب کی اہمیت مسلم ہونے میں شبہ نہیں
اور اس کے یوں مسلم ہونے ہی کی بنا پر اس کے ساتھ بعض ایسے فنی
لوازم شامل ہو گئے ہیں جنہیں فضا بندی کے لوازم کہا جا سکتا ہے۔
ان لوازم میں سے ایک یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنے مشاہدے اور
مطالعے سے اپنے موضوع اور اس موضوع سے تعلق رکھنے والے
ماحول کی زیادہ سے زیادہ تفصیلات فراہم کرے۔ وہ اپنے موضوع
اور ماحول پر ایک ایسی نظر ڈالے کہ اس کی ایسی جزئیات اور تفصیلات
اس کے سامنے آجائیں جن تک عام نظر نہیں پہنچی تھی۔ ان جزئیات اور
تفصیلات کی فراہمی اول تو اس لئے ضروری ہے کہ اس کے بغیر اس نئی
دنیا کی تشکیل و تعمیر ناممکن ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا اور دوسرے
اس لئے کہ قاری کو ذہنی، فکری اور تخیلی اعتبار سے کہانی کے تجربے میں

پوری طرح شریک کرنے کے لئے ضروری ہے کہ افسانہ نگار اُسے سوچنے اور اپنے خیال اور تصور کی مدد سے بعض تصویریں بنانے کا موقع دے۔ فکر انگیزی اور تصور آفرینی اچھی کہانی کی لازمی شرط ہے۔ اس لئے کہ یوں قاری کو سوچنے کا موقع بھی ملتا ہے اور وہ اپنے خیال اور تصور کی مدد سے ایسے خلا پُر کرنے اور ایسے نقش بھرنے کے فنی عمل میں بھی مصروف ہوتا ہے جنہیں مصنّف نے خالی اور ادھورا چھوڑ دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اچھے افسانہ نگار ہمیشہ پہلے اپنے موضوع کی تفصیلات اور جزئیات فراہم کرتے ہیں اور پھر ان فراہم کی ہوئی تفصیلات میں سے صرف اُن سے کام لیتے ہیں جو اُن کے خیال اور مقصد کو زیادہ مؤثر بناتی ہیں۔ اخذ و ترک کا یہ عمل ہی حقیقت میں کسی تخلیق میں فنی رنگ پیدا کرتا اور اُسے ایسا بناتا ہے کہ اس کی تکمیل میں قاری کا فکر اور خیال بھی شریک ہو۔ افسانے میں اخذ و ترک کے اس فنی عمل ہی سے ایک فکر خیز اور خیال انگیز فضا بنتی ہے اور اس لئے اسے بھی افسانے کی فنی ترتیب کا ایک اہم جزو سمجھا جاتا ہے۔

کہانی ایک خاص خیال، احساس، جذبے یا تصور کو ایک خاص فنی انداز میں دوسروں تک پہنچانے کا نام ہے۔ یہ کام افسانہ نگار مختلف طریقوں سے انجام دیتا ہے۔ ان مختلف طریقوں میں سے ایک یہ ہے کہ مصنّف اپنے اس خیال، احساس، جذبے، تصور یا نقطۂ نظر کو کہانی کی ایک خاص کردار یا ایک سے زیادہ کرداروں کی

زبان سے ادا کرواتا ہے۔ یا بعض صورتوں میں اس مخصوص تصوّر اور نقطۂ
نظر کو کرداروں کے عمل کی شکل دیتا ہے۔ لیکن اس صورتِ حال میں اُسے
ایک ایسی فضا بنانی پڑتی ہے جس میں قاری دوسروں کی رفتار و گفتار اور
گفتگو اور عمل سے اسی طرح متاثر ہو جیسے وہ خود افسانہ نگار کی کہی اور
کی ہوئی باتوں سے متاثر ہوتا۔ لیکن قاری کو اس طلسم میں مبتلا رکھنے کے
لئے ضروری ہے کہ افسانہ نگار ایک خاص قسم کی فضا قائم کرے۔ اس
طرح کی فضا قاری کے ذہن کو شک وشبہ سے محفوظ رکھتی اور اس
میں یقین کی پختگی پیدا کرتی ہے، اُسے کہانی کے خیال اور بنیادی
تصوّر سے ہم آہنگ بناتی ہے، اُسے غور کرنے کا موقع دیتی ہے اور
سب سے بڑی بات یہ کہ اُسے کہانی کے واقعات اور اُن کی رفتار
سے ہم آہنگ رکھتی ہے۔ وہ کہانی کے کرداروں کا ہم سفر رہ کر اُن کے
جذباتی تموّج میں ان کا شریک رہ کر، کہانی کی فضا میں ڈوب کر اس
سے لطف و انبساط بھی حاصل کرتا ہے، اور قدم قدم پر اس سے کچھ
سیکھتا بھی ہے۔ لیکن یہ سب کچھ کرشمہ ہے افسانہ نگار کی فضا بندی
کا جس نے ایک طلسم باندھ کر قاری کو ذہنی اور جذباتی طور پر کہانی کے
ماحول کے ساتھ ہم آہنگ کیا۔

فنّی ترتیب اور فضا بندی کہانی میں واقعات کے نقطۂ نظر سے
کردار نگاری اور سیرت کشی کے نقطۂ نظر سے اور سب سے بڑی بات
یہ کہ مصنف اور قاری کے باہمی اشتراک اور مطابقت کے نقطۂ نظر

سے جتنی اہم ہے اس کے علاوہ اس کی اہمیت اس لئے بھی ہے کہ
اچھی منظر کشی جو فضا بندی کی لازمی شرط ہے، یوں بھی ایک خاص
طرح سے لطف و انبساط کا سبب بنتی ہے اور اس لئے بعض افسانہ
نگار اسے کسی طرح کے فنّی مقصد کے حصول کا وسیلہ بنانے کے بجائے
محض اسی کی خاطر استعمال کرتے ہیں، اور بعض اوقات کہانیوں میں
اس پر اتنا زور دیتے ہیں کہ منظر کشی اور فضا بندی ہی افسانے کا
مقصد بن جاتی ہے۔ ایسی کہانیاں، اگر ان میں تفصیلات و جزئیات
کے صحیح علم، انتخاب کی نزاکت، اخذ و ترک کے فنّی عمل اور ترتیب
کے توازن سے کام لیا گیا ہے، یقیناً پسندیدہ ہوتی ہیں اور انہیں
صرف ان کے منظر کے حسن اور اس منظر کو حسن و توازن کے ساتھ
پیش کرنے کی وجہ سے دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے اور یوں فنّی ترتیب
اور فضا بندی کہانی میں آپ اپنا مقصود بن جاتی ہے۔

کہانی میں فضا بندی کی اہمیت کی وضاحت کرتے ہوئے
ڈبلیو۔ بی۔ پٹکن (W. B. Pitkin) نے بعض کام کی باتیں کہی
ہیں۔ وہ لکھتا ہے کہ اکثر کہانیوں میں فضا پلاٹ اور کرداروں کے
ساتھ پوری طرح منسلک اور مربوط ہوتی ہے۔ کوئی کیسا ہے؟ کسی
کش مکش کے موقع پر اس کا ردِ عمل کیسا ہوتا ہے؟ اس کا تعلق اس
ماحول اور فضا سے جس میں اس کی تعمیر و تشکیل ہوئی ہے کیا ہے؟
کہانی میں فضا بندی محض وقت اور مقام کی مصوّری اور عکاسی

نہیں، فضا بندی ایک خاص تاثر، احساس اور سماں پیدا کرنے کا دوسرا نام ہے۔ بقول پُکلن کے یہ "اس وقت اور مقام کا جذباتی رنگ اور عکس ہے جس میں کہانی کے وقت اُبھرتے اور نمایاں ہوتے ہیں" فضا بندی وقت اور مقام یا منظر اور کردار کی تفصیلی تصویریں بنا دینے سے زیادہ ایک اور چیز ہے۔ اس چیز کو اس احساس اور تاثر کا نام دے سکتے ہیں جو فن کار تفصیلات اور جزئیات کے فن کارانہ بیان سے کہانی سننے اور پڑھنے والے کے دل میں پیدا کرتا ہے۔

افسانہ نگار عموماً اپنے افسانے کو بیانی تفصیلات سے شروع کرتے ہیں اور چند جملوں میں پڑھنے والے کے ذہن میں واقعات یا حالت کا نقش بٹھا دیتے ہیں اور اس کے بعد پڑھنے والا اس ابتدائی یا تمہیدی منظر کی مدد سے افسانے کے دوسرے واقعات میں ایک حقیقی راز دار کی طرح شریک ہوتا اور ان میں دلچسپی محسوس کرتا ہے۔ اب اس کے سامنے جو چیز آتی ہے اجنبی نہیں معلوم ہوتی اس لئے کہ ابتدا میں جو واقعات کی حالت یا ترتیب اس کے سامنے پیش کر دی گئی ہے اُس میں اور آنے والے واقعات میں تعلق پیدا کرنا اس کے لئے آسان ہو جاتا ہے، آنے والی باتیں اس کے لئے غیر متوقع نہیں رہتیں۔

فنی ترتیب کے متعلق ہم نے اب تک جو کچھ کہا اس سے یہ

خیال پیدا ہونے کا اندیشہ ہے کہ شاید افسانہ نگار کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ افسانہ شروع کرنے سے پہلے اُسے ایک فنی ترتیب کی صورت دے دے اور یہ بات صرف بیانی تفصیلات کے ذریعے کی جا سکتی ہے۔ یہ سمجھنا صحیح نہیں اس لئے کہ ترتیب، بیانی تفصیلات کے علاوہ اور بہت سے طریقوں سے بھی پڑھنے والے کے ذہن میں جاگزیں ہو سکتی ہے۔ بعض مکالماتی افسانوں میں محض پہلا جملہ پڑھنے والے کے ذہن کو افسانے کی حقیقت سے واقف کر دیتا ہے اور جب افسانہ پڑھنے والا اس جملے کو پڑھنے کے بعد اجنبیت کی دنیا سے نکل کر افسانے کے واقعات کی رو میں داخل ہو جاتا ہے تو فن کار افسانہ نگار مختلف صورتوں کو رفتہ رفتہ اور نمایاں کرتا چلا جاتا ہے اور افسانے کے آخر تک وہ ایک مستقل حیثیت اختیار کر لیتی ہیں۔ یہی طریقہ بیانی تفصیلات میں بھی پسندیدہ ہے۔ ترتیب کو ابتدائی بیانات کے ذریعے پیش کرنے کے لئے ضروری نہیں کہ ہم طویل تفصیلوں سے کام لیں اس لئے کہ عموماً افسانہ پڑھنے والے طویل تفصیلات میں دلچسپی نہیں لیتے اور انہیں پڑھے بغیر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اچھے افسانہ نگار اس بات سے واقف ہیں، اس لئے ان کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اگر افسانے کو بیان سے شروع بھی کریں گے تو نہایت اختصار سے کام لیں گے اور افسانہ پڑھنے والے کو اپنے واقعات کی رو میں شامل کر لینے کے بعد رفتہ رفتہ واقعات کے بیان کو اپنے مقصد اور ضرورت کے مطابق طویل

کرتے جائیں گے۔

ان تفصیلات کے غیر ضروری حصّوں سے بچنے کے لئے افسانہ نگار کو دو باتوں کی سخت ضرورت ہے۔ اوّل تو یہ کہ وہ اپنے گرد و پیش کا مطالعہ اتنی غور اور توجہ سے کرے کہ چھوٹی اور بڑی ہر چیز اس کی نظر کے سامنے ہو۔ افسانے میں جس ماحول اور فضا کو وہ پیش کرنا چاہتا ہے اسے اس کی پوری جزئیات سے واقف ہونا چاہیئے ورنہ اس کی بنائی ہوئی تصویر کبھی مؤثر نہیں ہو سکتی۔ افسانے میں مشاہدے کی جو اہمیت ہے اس کا اندازہ ایک واقعے سے کیا جا سکتا ہے۔ فرانس کے مشہور ناول نویس فلابیر نے ایک مرتبہ ماپساں سے کہا کہ چیز کو اتنی دیر تک دیکھو کہ اس کے وہ سارے نقش تمہاری نظر میں سما جائیں جن تک باقی لوگوں کی نظر پہنچی ہے۔ اس چیز کے متعلق وہ باتیں معلوم کر لینے کے بعد جن تک ہر ایک کی نظر پہنچ چکی ہے، اُسے پھر اتنے غور سے دیکھو کہ تمہیں وہ چیزیں دکھائی دینے لگیں جن تک دوسروں کی نظر نہیں پہنچی۔ اس واقعہ سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ افسانہ نگار کو مشاہدے میں کتنی کاوش اور باریک بینی سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ اس کے بغیر ان کی بیان کی ہوئی باتوں اور اس کی بنائی ہوئی تصویروں میں وہ اثر نہیں پیدا ہو سکتا جو ایک کامیاب ترتیب کا لازمی حصّہ ہے۔

مشاہدہ بے حد اہم چیز ہے لیکن مشاہدے سے زیادہ ضروری چیز ایک اور ہے۔ انسان زیادہ سے زیادہ مشاہدہ کرے اور اپنے

افسانے کے ماحول سے اور اس کے گردوپیش کی ذرا ذرا سی چیز سے اچھی طرح واقف ہو، اس کے باوجود وہ افسانے میں اثر نہیں پیدا کرسکتا، یا اپنے تمہیدی بیان کو زیادہ مؤثر اور دل نشین نہیں بنا سکتا اس لئے کہ ضروری مشاہدات پر عبور حاصل کرنے کے بعد اس کے لئے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ جو چیزیں اس کی نظر سے گزری ہیں ان میں سے ہر ایک کی اہمیت کیا ہے؟ کس چیز کا بیان فطرتِ انسانی پر زیادہ گہرا اثر ڈال سکتا ہے؟ کس چیز کا ذکر افسانہ پڑھنے والے کو آسانی سے اس کا اور افسانے کے واقعات کا رازدار بنا سکتا ہے؟ کس چیز کے پڑھنے کے بعد پڑھنے والا خود کو افسانے کے ماحول میں شامل سمجھ لینے پر مجبور ہے؟ اس لئے افسانہ نگاروں کا دوسرا لیکن زیادہ اہم فرض یہی ہے کہ ہمیشہ اس بات کا اندازہ کرسکیں کہ انہیں ایک خاص موقع پر کسی چیز کی کون سی تفصیلات پیش کرنے کی ضرورت ہے۔ اور کن تفصیلات سے بچنا لازمی ہے؟ اس کام کے لئے افسانہ نگار کی نظر میں امتیاز اور انتخاب کا جوہر ہونا چاہیئے سب کچھ جان لینے کے بعد سب کچھ بتا دینا ہنر نہیں۔ ساری تفصیلوں میں سے صرف ایسی باتیں چننی پڑتی ہیں جو ایک خاص موقع کے لحاظ سے زیادہ ضروری اور مؤثر ہوں۔ جب تک یہ بات نہیں ہوگی افسانے کی فنّی ترتیب سے افسانے کی فضا میں کشش کا پیدا ہونا ممکن نہیں۔ اور جب تک یہ بات نہیں ہوتی افسانے کے مجموعی تاثر کی تکمیل ممکن نہیں۔

ہمارا عام تجربہ ہے کہ ہم جتنے افسانے پڑھتے ہیں وہ پلاٹ کی جدت سیرت کشی کی جزئیات، تخیل کی رنگینی اور اسی طرح کی دوسری چیزوں کے لحاظ سے مکمل ہوتے ہیں۔ لیکن اُنہیں پڑھنے کے بعد ہمارے دل پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ ہم پلاٹ کی دلچسپی، کرداروں کی فطری بلندی اور تخیل کی سحرکاریوں سے اس درجہ بھی اثر قبول نہیں کرتے کہ افسانہ ختم کرنے کے بعد اس کی لذت محسوس کریں۔ اس کمی کی بظاہر کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ایسا ہونے کی صرف ایک وجہ ہے اور وہ صحیح ترتیب کی فنی کمی ہے۔ افسانے میں ہر چیز اپنی اپنی جگہ دلچسپ اور بلند معیار کی ہے۔ لیکن افسانہ نگار فن کی نزاکتوں سے ناواقف ہے۔ اُسے تھوڑی تھوڑی دیر کے بعد پڑھنے والوں کے دلوں کو مسخر کرنے کے لئے کوئی نیا جادو پھونکنا چاہیئے۔ اُسے چاہیئے کہ افسانے کے واقعات کے درمیان میں ایک غیر محسوس طریقے پر اس روح افزا نغمے کے دو ایک بول بولتا چلے جو فطرتِ انسانی کے دلوں کو اپنے قبضے میں رکھنے کے لئے سحر کا کام کرتا ہے۔ جسے ہر لطیف دنیا میں فن کی نزاکت کہا جاتا ہے اور جس نے افسانہ نگاری میں ترتیب کا نام اختیار کیا ہے۔ اس لئے ہم مختصر طور پر ترتیب کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ ایک ایسی چیز ہے جو افسانے میں دل کشی اور دل فریبی پیدا کرنے کے لئے ایک روح کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے بغیر ہر بلندی پستی اور ہر کیف ایک بے اصولی ہے۔ اچھے افسانہ نگار ترتیب کی ادبی اور فنی نزاکت کا کام

تصوّر آفرینی سے لیتے ہیں اور ہر موقع پر کچھ تو خود لکھ سکتے ہیں اور کچھ پڑھنے والے کے تصوّر کے لئے چھوڑ دیتے ہیں۔ پڑھنے والا جب افسانے کے کسی حصّے میں کوئی خلا چھوڑتا ہے تو پڑھنے والے کا ذہن اُسے خود پورا کرتا ہے اور یوں افسانہ نگار کے فنّی عمل میں اس کا شریک بن کر ایک خاص طرح کی لذّت محسوس کرتا ہے۔ اسی کا نام فن ہے اور فن کا یہ مقصد فنّی ترتیب کے ذریعے پورا ہوتا ہے۔

ترتیب کا بہترین مواد اکثر افسانہ نگاروں کے نزدیک مقامی رنگ ہے۔ اور اس لئے ہر زبان کے اچھے اچھے افسانہ نگار اپنے لئے کسی نہ کسی خاص مقام کو مخصوص کر لیتے ہیں اور اپنے افسانوں میں اسی مقام کو واقعات کا پس منظر بناتے ہیں۔

اُردو میں "پریم چند" اور ان کا اثر قبول کرنے والے دوسرے افسانہ نگاروں کے افسانے اس رنگ کی بہتر مثالیں ہیں، لیکن اس قسم کے افسانوں پر عموماً جو اعتراض ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ جن افسانوں کی بنیاد مقامی رنگ یا مقامی خصوصیات پر ہوتی ہے وہ صرف ایک محدود جماعت کے لئے دلچسپی کا ذریعہ بن سکتے ہیں۔ یہ اعتراض کسی حد تک صحیح ہے۔ لیکن اس کا اطلاق صرف ایسے افسانوں پر ہوتا ہے جن میں لکھنے والوں نے اپنے مطمحِ نظر کو بھی محدود کر دیا ہے، یا جن میں اس نے صحیح مشاہدے سے کام نہیں لیا۔ اچھے افسانہ لکھنے والے مقامی رنگ کو بھی بلند سے بلند مقاصد کا پس منظر بناتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں

جہاں ایک طرف مقامی دلچسپیاں اس احساس کی مخصوص کششیں افسانے کی دلچسپی کا موجب بنتی ہیں دوسری طرف ان کی یہ خصوصیت بھی انہیں دلچسپ اور مؤثر بناتی ہے کہ ان میں فطرتِ انسانی کے ایسے پہلوؤں کی مصوری اور عکاسی ہوتی ہے جو وقت اور مقام کی قید سے آزاد ہیں۔ ایسے افسانہ نگار مقامی رنگ کو افسانے کی بنیاد نہیں بناتے بلکہ اس سے ایسے پس منظر یا ترتیب کا کام لیتے ہیں جس کے بغیر اُن کے موضوعہ پلاٹ کا وجود اور ان کے پیدا کئے ہوئے فطری کرداروں کا عمل غیر ممکن تھا۔ فطرتِ انسانی کی تلخ اور شیریں حقیقتیں ان کی نظر میں ہیں۔ نفسیاتی علم اور غور و فکر نے انہیں عام انسانی فطرت کی نازک لطافتوں سے آگاہ کیا ہے۔ انہیں معلوم ہے کہ انسانی فطرت کی کون سی رگ کس وقت چھیڑنی چاہیے اور کس رگ کا کس وقت چھیڑا جانا خطرناک اور خلافِ فطرت ہے۔ ایسی مثالیں ہمیں "پریم چند" کے افسانوں میں بہت ملیں گی جن میں انھوں نے دیہاتی زندگی کو اپنا پس منظر بنایا ہے اور اپنے افسانے کی بنیاد بھی اسی ترتیب پر رکھی ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے پلاٹ اور کردار جن جن رنگوں میں پیش کئے جاتے ہیں وہ ایک محدود جماعت کی دلچسپی کا موجب نہیں ہوتے بلکہ عام فطرتِ انسانی ان سے وہی اثر قبول کرنے پر مجبور ہے جو ایک محدود جماعت کے افراد اور اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ ان کی فنی ترتیب میں نفسیات کے گہرے مطالعے اور مشاہدے کے باریک فرق اور امتیاز سے کام لیا گیا ہے۔

"پریم چند" کے افسانوں کا ذکر آگیا، اس لئے اس موقع پر اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ مقامی رنگ کو افسانے میں صرف اس لئے شامل نہیں کرنا چاہیئے کہ وہ اس کی دلچسپی میں اضافہ کر سکتا ہے۔ ضروری یہ ہے کہ ہر شخص یہ سمجھے کہ جو پلاٹ یا جو کردار افسانے میں جس رنگ میں پیش کئے گئے ہیں ان کے لئے صرف اسی قسم کی ترتیب یا ماحول کی ضرورت تھی۔ اگر یہ ترتیب نہ ہوتی تو پلاٹ کی فطری رفتار اور کرداروں کے ارتقا میں فرق آجاتا .... اس لئے نئے افسانہ نگاروں کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ افسانے میں مقامی رنگ شامل کرتے وقت یہ بھی محسوس کرلیں کہ اس کے معینہ پلاٹ اور کرداروں کے فطری ارتقا کو موجودہ ترتیب سے کس حد تک لگاؤ ہے۔ اگر دونوں میں سے کوئی ایک دوسرے سے الگ معلوم ہو تو یہ بہت بڑی کمی سمجھی جائے گی۔

مقامی رنگ کے دو لفظ سن کر ہمارا ذہن خدا جانے کس کس طرف جاتا ہے، اس لئے کہ مقامی رنگ میں ہر وہ چیز شامل ہے جس کا تعلق کسی خاص مقام سے ہو اور جو اس مقام کے سوا اور کہیں مل بھی نہ سکے۔ اس لئے اس میں کسی خاص جگہ کے لوگوں کی فطرت، ان کے رہنے سہنے کے طریقے، اُن کے لباس، اُن کے مشاغل، ان کے کردار اور ان کی گفتار کے علاوہ مناظر فطرت ایسی چیزیں ہیں جن کو افسانے کی ترتیب سے زیادہ گہرا تعلق ہے اور مقامی مناظر فطرت کو قریب قریب ہر قسم کے افسانوں کے لئے کام میں لایا جاسکتا ہے۔ فرق صرف یہ ہوگا کہ ہم ان

چیزوں کا بیان کرتے وقت اپنا طرز بدلنے پر مجبور ہو جائیں گے۔ اس لئے کہ مختلف قسم کے افسانوں کے لئے ایک جداگانہ قسم کی ترتیب کی ضرورت ہے۔ مثال کے لئے اگر ہم رومانی افسانوں کو لیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ ان کا انداز دوسرے افسانوں سے مختلف ہے۔ اس میں ہیرو اور ہیروئن کے جذبات میں ایک قسم کا ہیجان ہوتا ہے جو کلاسیکی اور مثالی عشق کے افسانوں میں نہیں ہوتا۔ رومانی افسانوں کا عاشق کسی قدر بے تاب، بے چین اور سیماب صفت ہوتا ہے۔ مثالی اور کلاسیکی عشق میں ایسی مثالیں نہیں ملیں گی۔ اس لئے ضروری ہوا کہ ہم افسانے کی ترتیب کو اسی عاشق کے مزاج کے مطابق رکھیں۔ مناظر فطرت کی ایسی چیزوں کو پیش کریں جن کا وجود بجائے خود رومانی صفات کا حامل ہے۔ چاند کی عشق پرور روشنی کے علاوہ پپیہے کی پی کہاں، مور کی تانیں اور اس کا رقص، سرسوں کا پھولنا، یہ سب چیزیں رومانی جذبات کی پرورش کرتی ہیں اور اس لئے رومانی افسانوں کا بہتر سے بہتر پس منظر بن سکتی ہیں۔ کلاسیکی عشق کے افسانوں میں عاشق و معشوق کی حالت بالکل دوسری طرح کی ہوتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے میں سرشار دنیا و مافیہا سے بے خبر، خود ہی بندے اور خود ہی معبود۔ یہاں جذبات میں ایک قسم کی دیوانگی اور وارفتگی ہوتی ہے۔ ایسے افسانوں میں مناظر فطرت کو ان کے رنگ میں رنگ کر پیش کرنا چاہیئے۔

عشقیہ افسانوں کے مواد اور فطرت کی ہم آہنگی کے ساتھ یہ کہہ دینا

بھی ضروری ہے کہ عموماً دوسری قسم کے افسانوں میں بھی اس طریقے کو پسندیدہ سمجھا جاتا ہے کہ افسانے کے واقعات اور مناظر فطرت کے ذریعے پیش کی ہوئی ترتیب میں ایک خاص قسم کی ہم آہنگی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر افسانہ نگار اس ترتیب کو اس سے بلند مقصد کے لئے کام میں لاتے ہیں۔ وہ مناظر کی ترتیب پیش کر کے پڑھنے والے کو افسانے کی روح یا اس کی کیفیت کا صحیح احساس دلاتے ہیں اور پڑھنے والا بالکل شروع ہی سے اس رنگ میں ڈوب جاتا ہے۔ لیکن ایسے موقعوں پر اس بات کا خیال رکھنا بے حد ضروری ہے کہ مناظر فطرت کو بالکل شروع ہی میں تفصیل کے ساتھ نہ بیان کر دیا جائے بلکہ افسانے کے ارتقا اور اس کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ فطرت اور اس کے مناظر کے مختلف ہم آہنگ پہلو پیش کئے جائیں تاکہ یہ مناظر برابر افسانے کی روح اور کیفیت کے مطابق رہیں۔

افسانہ نگاری کے فن اور ترتیب کی سحر آفرینیوں میں سب سے دشوار بات یہی ہے کہ افسانہ نگار اپنے افسانے کے بالکل ابتدائی جملوں سے قصے یا افسانے کی کیفیت کا اظہار کر دے۔ چنانچہ اچھے اچھے افسانہ نگاروں کے دو ایک افسانوں کی تمہید کو مثال کے طور پر پیش کر کے اس بات کو زیادہ واضح کیا جا سکتا ہے۔

نیاز کا افسانہ "کیوپڈ و سائکی" اس طرح شروع ہوتا ہے:۔

یوں تو یونان کے عہدِ زرّیں کا ذرہ ذرہ بجائے خود اک حسن

آباد تھا۔ لیکن سانگی کے شباب نے جس رعنائی جمال کا نمونہ
پیش کیا وہ حقیقتہً عورت کی دنیا میں اک سحر تھا، اک اعجاز
تھا۔"

کسی رومانی افسانے کی ابتدا مشکل سے اس سے زیادہ دلکش اور
تصور نما ہوسکتی ہے کہ دو جملوں کو پڑھنے کے بعد انسان حُسن کے اس سحر
کا اثر محسوس کرنے لگتا ہو جو آگے چل کر افسانے میں فتنۂ قیامت بن کر
ظاہر ہوا ہے۔

مجنوں کے افسانے "بیگانہ" کی ابتدا یوں ہوتی ہے :۔

"صورت اور حرکات وسکنات سے ہر شخص اس کو پاگل کہہ
دیتا اور ہم لوگوں نے تو اس کو پاگل ہی سمجھ لیا تھا۔ ہم لوگوں
کو یقین تھا کہ وہ بغیر ٹکٹ سفر کر رہا ہے۔ ورنہ ایسے خرقہ
پوشوں کا سکنڈ کلاس میں کہاں گزر ؟ بال پریشاں، حجامت
بڑھی ہوئی، ناخن گندے، شاید مہینوں سے نہیں کٹے تھے،
آنکھوں میں حلقے پڑے تھے، ہونٹ سوکھے ہوئے تھے، گال
پچکے ہوئے تھے۔ برسوں کا بیمار معلوم ہوتا تھا۔ سوا کرتے
اور پائجامے کے اس کے بدن پر کچھ اور نہ تھا۔ کرتے کی
یہ حالت کہ کہیں سے آستین نکلی ہوئی، کہیں سے دامن مسکا
ہوا۔ پائجامہ بھی کچھ اس سے بہتر حالت میں نہ تھا۔"

اس تمہید کے بعد ہر شخص جس قسم کے واقعات سننے کا مشتاق

بن جاتا ہے۔ ان کی حیثیت یقیناً ایک المیہ کی ہو سکتی ہے۔ ابتدائی ترتیب سے اگر افسانہ نگار اس قسم کا اثر پیدا کر سکتا ہے تو وہ اپنے فن میں کامیاب ہے۔ افسانے کی فنی ترتیب کے متعلق مختصر طور پر جو کچھ کہا گیا اس سے اس کی اہمیت کا اندازہ ہو سکتا ہے، اس لئے کہ ہم نے دیکھا کہ کوئی افسانہ خواہ وہ دوسری حیثیتوں سے کتنا ہی بلند اور لطیف کیوں نہ ہو، اس وقت تک فن کی نازک بلندیوں تک نہیں پہنچ سکتا، جب تک اس میں فنی ترتیب کا خاص طور پر خیال نہ رکھا گیا ہو۔ ترتیب کے حسن سے افسانے کے حسن، لطافت اثر اور بلندی میں اضافہ ہوتا ہے۔ پلاٹ کی دلکشیاں جذبات پر صرف اس وقت قبضہ کر سکتی ہیں جب ان میں فنی ترتیب کا سحر شامل ہو۔ کردار افسانہ نگار کے ہاتھ میں کٹ پتلی معلوم ہوتا ہے، جب تک فنی ترتیب کی مدد سے اُسے ماحول اور واقعات کے مطابق نہ بنایا جائے۔ لیکن ان سب محاسن کے باوجود ایک مبتدی افسانہ نگار کے لئے یہ ایک بے حد نازک چیز ہے اور اس کے کام میں لانے سے پہلے بڑی احتیاط برتنے کی ضرورت ہے۔ خواہ ہم اس کے ذریعے واقعات پیش کریں، خواہ اس کی مدد سے کرداروں کو روشناس کرائیں، خواہ ہم اس کی مدد سے پڑھنے والے کو اپنا ہم خیال بنانے کی کوشش کریں، خواہ مناظر فطرت اور مقامی رنگ سے اس میں فنی سحر کاریاں بھریں، یا اس کی مدد سے افسانے کی کیفیت اور روح اور اپنے پیغام کو دوسروں تک پہنچائیں، ان سے کوئی بلند یا

پست، اہم یا غیر ضروری کام لیں لیکن ہر صورت میں صرف ایک بات کا یاد رکھنا ضروری ہے اور وہ یہ کہ فنّی ترتیب کو ہمیشہ افسانے کے مقصد کا تابع رہنا چاہیئے۔ اس لئے کہ ہمارا مقصود اصلی حقیقت میں وہ چیز ہے جسے ہم پیش کر رہے ہیں۔ فنی ترتیب صرف اُسے قابلِ قبول بنانے کے کام میں لائی جاتی ہے۔ ترتیب کہانی میں اپنے لئے نہیں کہانی کے لئے ہوتی ہے اور اس لئے اگر ترتیب کا حسن، اس کی بدنمائی بھدا پن یا بوجھ افسانے پر اس طرح چھا جائے کہ اصل افسانہ اس کے سامنے ماند دکھائی دینے لگے تو یہ ترتیب کا حُسن نہیں عیب ہے۔ افسانہ نگار اپنی ساری ادبی اور شاعرانہ قوتوں سے کام لے کہ زبان و بیان میں نزاکتیں پیدا کرتا ہے، مناظر کو ہر ممکن طریقے سے کیف آور بناتا ہے۔ تمہیدی تصویر میں حد درجہ کی رنگینی اور رعنائی ہوتی ہے۔ اگر یہ سب کچھ کہانی کے پلاٹ کو آگے بڑھانے اور اس کے مقصد کو اجاگر کرنے میں مدد نہیں دیتا تو یہ فنی نقطۂ نظر سے ہرگز قابلِ قبول نہیں۔ افسانے میں ترتیب کی مثال بالکل ایسی ہی ہے جیسی انگوٹھی میں نگینے کی۔ انگوٹھی میں نگینہ لگ جاتا ہے تو جہاں ایک طرف انگوٹھی کی قدر و قیمت اور حُسن میں اضافہ ہوتا ہے وہاں نگینے کی بھی ایک حیثیت بن جاتی ہے۔ انگوٹھی سے الگ کر لینے کے بعد پھر اس میں بھی وہ حُسن باقی نہیں رہتا اور عام نظر بھی اس کی صحیح قیمت کا اندازہ نہیں لگا سکتی۔ اچھے افسانہ نگار افسانے کے مرکزی خیال اور اس کی فنی ترتیب کو اس طرح

شیر وشکر کرتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں دست بدست، ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور ایک کا اثر دوسرے پر پڑتا ہے۔ ترتیب کہانی میں مختلف قسم کی تزئین کا سامان بنتی ہے اور اس کے بدلے میں کہانی کا پلاٹ، برابر ترتیب کی تشکیل میں مدد دیتا رہتا ہے۔ ترتیب کی کہانی میں وہی حیثیت ہے جو ماحول کی عام انسانی زندگی میں۔ انسانی زندگی کا ماحول اور اس کی فضا سے کرداروں کے جذبات، احساسات اور اُن کے عمل پر اتنا گہرا اثر پڑتا ہے کہ ہم آسانی سے ماحول کو دیکھ کر انسان کی سیرت اور اس کی سیرت کو دیکھ کر کسی نہ کسی حد تک اس کے ماحول کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ اسی طرح افسانے کے کرداروں کی عملی، جذباتی اور ذہنی زندگی اور افسانے کی ترتیب میں گہرا تعلق ہے۔ کسی خاص کردار کی صحیح مصوّری کے لئے ایک خاص قسم کا ماحول پیدا کرنا ضروری ہے اور ایک عام قسم کے ماحول سے ایک خاص قسم کے کردار کی تشکیل ناگزیر سی ہے۔ اسی چیز کا نام صحیح فنی ترتیب ہے۔

ترتیب کہانی میں سائے کی طرح اس کے ساتھ ساتھ چلتی ہے، یہاں تک کہ پڑھنے والا افسانہ ختم کر چکنے کے بعد افسانے کا جو مجموعی اثر قبول کرتا ہے۔ اس میں اس ترتیب کی بھی خاص جگہ ہوتی ہے ــــ وہ افسانے میں آنے والے کرداروں کا تصور بغیر اس ماحول یا فضا کے کر ہی نہیں سکتا جس سے افسانے کی ترتیب قائم کی گئی ہے۔ اس ماحول سے الگ ہو کر افسانوی کردار کٹ پتلیاں بن کر رہ جاتے ہیں اور پڑھنے والے

کا ذہن واقعات کے سچ اور جھوٹ کا صحیح اندازہ اور تصور کر ہی نہیں سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگاری میں فنّی ترتیب کو اتنی اہمیت حاصل ہے اور اس کی تیاری میں اچھے افسانہ نگار، مشاہدہ، مطالعہ، غور و فکر اور تخیّل سے کام لیتے ہیں، تقابل اور انتخاب کی قوتوں کو پوری طرح استعمال کرتے ہیں اور اپنی ساری ادبی صلاحیتوں کو صف آرا کر کے کوئی ایسا نقش بناتے ہیں جو افسانے کے مجموعی اثر کو اور زیادہ گہرا اور اس مقصد کو زیادہ واضح بنا سکے۔ اچھی فنّی ترتیب کے بغیر ان مقاصد میں کامیابی محال ہے۔

۷

تمہید اور خاتمہ

ا۔ تمہید

ادب اپنے خیالات کو دوسروں تک پہنچانے کا نام ہے۔ ایسی صورت میں مصنّف کا سب سے بڑا فرض یہی ہونا چاہیئے کہ شروع ہی سے پڑھنے والوں کے لئے دلچسپی کی ایسی صورتیں پیدا کرے کہ وہ اس کی ادبی تخلیق کی طرف متوجّہ ہو کر اسے شوق سے پڑھنے پر مائل ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ جو لوگ علمی موضوعات پر بھی کتابیں لکھتے ہیں وہ انھیں اس طرح شروع کرتے ہیں کہ قاری اس تمہید سے متاثر ہو کر کتاب کے اگلے حصّے پڑھنے پر مائل ہوتا ہے۔ قصّے کہانی کی کتابوں میں یہ بات اور بھی زیادہ ضروری ہوتی ہے۔ فلسفے اور علوم و فنون کی کتابیں اکثر اس لئے پڑھی جاتی ہیں کہ انسان ان کے ذریعے ایک خاص قسم کی معلومات حاصل کرنا چاہتا ہے یا اُسے نئے خیالات اور نظریات کی جستجو ہوتی ہے۔ فنون اُسے بہ حیثیت انسان کے زیادہ مکمّل بناتے ہیں۔ فلسفہ اس

کی تخیل کی وسعتوں میں گہرائیاں پیدا کرتا ہے اور سائنس اس کی زندگی کو زیادہ باقاعدہ اور مفید بناتی ہے، لیکن افسانے وہ صرف اس لئے پڑھتا ہے کہ اس کا تھکا ہوا دماغ، اس کا بے جان جسم اور سرد روح پھر بیدار ہو جائے۔ وہ حقیقت کی دنیا سے تھک کر تھوڑی دیر کے لئے ایسی فضاؤں میں سیر کرنا اور وہاں میں گم ہو جانا چاہتا ہے جہاں کی حقیقتیں زیادہ سحر آگیں اور دل کش ہیں۔ ایسی صورت میں اس کے لئے یہ بات بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ وہ ایسے افسانے پڑھے جنہیں شروع کرتے ہی وہ اس نئی دنیا میں داخل ہو جائے۔ کہانی کی تمہید ہی اُسے اپنی طرف کھینچے۔ یہ تمہید ہی اگر پڑھنے والے کو دلچسپ معلوم ہو گی تو اس کے دل میں آگے قصہ پڑھنے کا شوق خود بخود زیادہ ہو گا۔

ہمارا عام تجربہ ہے کہ ہم ایک چیز سے دوسری کی طرف اُسی وقت متوجہ ہوتے ہیں جب نئی چیز اچانک اور پُر زور طریقے سے ہمیں اپنی طرف متوجہ کرے۔ تھکے ہوئے ذہن افسانے کی طرف اس لئے رجوع ہوتے ہیں کہ ان کے لئے فرحت و انبساط کا سامان مہیا ہو۔ ایسی صورت میں بے حد ضروری ہے کہ افسانہ شروع کرتے ہی انہیں کوئی ایسا جملہ یا ایسی بات مل جائے کہ وہ یک بارگی اپنے خیالات کے رُخ کو دوسری طرف موڑ سکیں۔ کسی افسانے کا دلکش ابتدائی فقرہ، جملہ یا پارہ انہیں اپنی دنیا میں لا کر اس مقصد کی تکمیل کر سکتا ہے۔

علمی اور نفسیاتی نقطۂ نظر سے الگ ہٹ کر اگر ہم اسی بات کو اپنی

زندگی کے معمولات سے مطابق کر کے دیکھیں جب بھی اسی نتیجہ پہ پہنچیں گے۔ آپ کسی کام سے ایک شخص کے پاس گئے جو بے حد مصروف ہے۔ آپ کے لئے صرف یہی موقع ہے کہ آپ اس شخص کو اپنے خیالات سے متاثر کر کے اپنا ہمدرد بنالیں۔ دوسری طرف اس شخص کی یہ حالت ہے کہ وہ اپنی مصروفیت کی وجہ سے آپ کو بہت تھوڑا وقت دینا چاہتا ہے۔ اتنی دیر میں آپ چاہے اس سے ایک بات کریں یا پچاس، فضول باتیں کریں یا کارآمد، بہر حال اس میں نقصان یا فائدہ آپ کا ہے۔ ایسے موقع پر عموماً آپ جس بات کو ترجیح دیں گے وہ یہی ہے کہ اپنی بات صاف، مؤثر اور مختصر لفظوں میں سامع کے ذہن تک پہنچا دیں۔ اگر آپ ان سب باتوں میں کامیاب ہو گئے تو آپ کا مقصد پورا ہو گیا۔ بالکل یہی حال افسانہ نگار کا ہے۔ اس کا اوّلیں مقصد یہ ہے کہ وہ پڑھنے والوں کے دلوں پر قابو پالے۔ یہ بات اس وقت تک ممکن نہیں جب تک اس کی تمہید میں اختصار، دل کشی، تاثیر اور جدّت نہ ہو۔ مثال کے لئے حامد علی خاں کے ترجمے "شاعر کی شکست" کا ابتدائی پارہ ملاحظہ کیجئے:۔

"وہ شہزادی اجتیاتی اور راجہ نارائن کے دربار کا شاعر کبھی اس سے روبرو نہ ہوا تھا جس دن شاعر راجہ کے سامنے کوئی نظم پڑھتا وہ اپنی آواز اتنی بلند کر لیتا کہ اس کے نغمے بالاخانے کی چلمنوں کے پیچھے نادیدہ سامعین کے کانوں تک پہنچ سکیں۔ وہ اپنے راگ کو اپنی رسائی سے دور، بہت دور

اُس تاروں بھری دنیا میں پہنچا دیتا، جہاں ادراک نظر کی سرحد
سے پرے اس کے منفذ کا رہنما ستارہ ایک ہالۂ نور میں
گھرا ہوا چمک رہا تھا۔

افسانے کو شروع کرنے والا اس کے بالکل ابتدائی جملوں کو پڑھتے ہی رومان کی دنیا میں داخل ہو جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کے کانوں میں اس فضا کے ہلکے ہلکے نغمے گونجنے لگتے ہیں۔ شاعر کے راگ کی پرواز کے ساتھ اس کا تخیل بھی تاروں کی معصوم دنیا میں پہنچ جاتا ہے۔ یہاں آکر رومان کی دل کشی اور بڑھ جاتی ہے اور وہ افسانے کے رنگ میں ڈوب کر خود کو بھلا دیتا ہے اور یہیں افسانہ کے فن کی ابتدائی منزلوں کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ تمہید میں دل کشی بھی ہے اور اختصار بھی، جدت بھی ہے اور زندگی کا ایک پُرفریب رومانی پہلو بھی۔

یہ تجربہ ہم میں سے تقریباً ہر ایک کو ہے کہ ہم نے کسی مشہور سے مشہور لکھنے والے کا کوئی ناول، قصّہ یا افسانہ پڑھنا شروع کیا۔ اس کے ابتدائی چند صفحے یا تھوڑا سا حصّہ غیر دلچسپ معلوم ہوا اور ہم نے اس افسانے، رسالے یا کتاب کو اُٹھا کر پھینک دیا۔ وہ ذہن جو سکون اور فرحت کی تلاش میں اس طرف رجوع ہوا تھا اُسے بجائے کوئی لطف یا کیف حاصل ہونے کے تکدّر ہوا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ہم افسانے کو اسی خیال سے شروع کرتے ہیں کہ وہ دلچسپ ہوگا۔ اس لئے اسے غیر دلچسپ پاکر ہمیں زیادہ تکلیف ہوتی ہے۔

ہمارے موجودہ افسانوں میں سے خاصی تعداد ایسے افسانوں کی ہے
کہ تمہید کے سوا ان میں اور سب کچھ دلچسپ ہے اور اس کی وجہ یہ ہے
کہ بعض افسانہ نگار اس بات کے عادی ہیں کہ وہ ہر بات کو رنگین بنانے
کے لئے اُسے زیادہ سے زیادہ پھیلا کر بیان کرتے ہیں۔ یہ بات
اس صورت میں ضرور اچھی معلوم ہو سکتی ہے جب ہم افسانے کی
دل کشی سے متاثر ہو کر اس کے رنگ میں اس طرح ڈوب جائیں کہ
ہمارا تخییل اس کے تخییلی تسلسل کے ساتھ خود بخود حرکت کرتا رہے
لیکن شروع ہی سے اگر ہم افسانے کی فضا میں داخل نہیں ہوتے تو ہم
اس طویل تخییل سے بھی متاثر نہیں ہو سکتے جو تمہید کے بعد شروع ہوتا
ہے افسانہ نگار شروع میں جو مناظر ہمارے سامنے پیش کرنے کی
کوشش کرتا ہے ہم ان کی تخییلی تصویر کا ذہن میں قائم کرنا بھی اپنے
اوپر ایک بار جانتے ہیں اور اس لئے ایسے موقعوں پر اکثر یہی کرتے
ہیں کہ اس تمہید کا خیال کئے بغیر افسانے کا اگلا حصہ پڑھنے لگتے ہیں،
جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ افسانے کا وہ مجموعی اثر جو اس ابتدائی منظر
اور افسانے کے دوسرے حصوں کے ساتھ مل کر ہم پر ہونا چاہیئے تھا
نہیں ہوتا، اور افسانہ نگار کے فن کے حُسن کا پورا اندازہ کرنا دشوار
ہی نہیں بلکہ قریب قریب ناممکن ہو جاتا ہے۔ اس لئے افسانہ نگار
کے لئے ضروری ہے کہ اگر وہ افسانے کے پلاٹ کو کسی خاص منظر کے
تحت پیش کرنا چاہتا ہے تو اُسے رفتہ رفتہ پیش کرے تاکہ وہ پڑھنے

والوں پر بار نہ ہونے پائے۔ پڑھنے والا ان تفصیلوں میں اس وقت تک لکھنے والے کا ہم خیال نہیں ہو سکتا جب تک وہ افسانہ کی گہرائیوں میں داخل نہ ہو جائے۔

افسانہ پڑھنے والے کو شروع ہی سے افسانے میں منہمک کر لینے کا ایک فنی اور سب سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ افسانے کی ابتدا واقعات کی کسی درمیانی کڑی سے کی جائے۔ اس کے ابتدائی جملوں میں افسانے کا سب سے دلچسپ حصہ بیان کیا جائے۔ اس میں انتہا کی سحر آفرینیاں موجود ہوں یا جن کرداروں کو افسانے میں پیش کیا گیا ہے انہیں کسی کشمکش میں مبتلا دکھایا جائے۔ بعض افسانہ نگار اس اصول کے اس حد تک پابند ہیں کہ وہ افسانے کی ابتدا قریب قریب انجام سے کرتے ہیں۔ وہ افسانے کے حزنیہ نتیجے کا ذکر افسانے کے بالکل ابتدائی جملوں میں کر دیتے ہیں اور افسانہ پڑھنے والا شروع ہی سے اس میں منہمک ہونے پر مجبور سا ہو جاتا ہے۔ اردو میں ایسے افسانوں کی مثالیں کم نہیں۔ کرشن چندر، عصمت، منٹو اور بیدی نے اکثر اسی طریقے سے کام لیا ہے۔

اردو میں اب تک عموماً ابتدا کے لئے تمہید یہ طریقہ رائج تھا۔ رفتہ رفتہ بیانیہ ابتدائیں شروع ہوئیں۔ پہلے افسانہ نگار افسانے کا قصہ بیان کرنے یا اس کے افراد کو ہمارے سامنے پیش کرنے سے پہلے کچھ تمہید بیان کرتے تھے۔ یہ تمہید اکثر و بیشتر منظر کشی ہوتی تھی۔ اس

کے بعد یہ طریقہ جاری ہوا کہ ابتدا اصل قصے کے بیان سے ہونے لگی۔ کبھی یکبارگی افرادِ افسانہ میں سے کوئی نہ کوئی ہمارے سامنے لایا گیا اور منظر کشی کا طویل طریقہ ناپسندیدہ سمجھا جانے لگا۔ پھر ابتدا مکالموں سے ہونے لگی۔ یا بعض بعض موقعوں پر وہ کسی فلسفیانہ یا نفسیاتی بحث سے شروع کیے جانے لگے۔ لیکن اس نفسیاتی بحث کو تمہیدیہ پیرایۂ بیان سمجھنا چاہیے۔ اب سوال یہ ہے کہ ان تین طریقوں میں سب سے بہتر کون سا طریقہ ہے؟ اس سوال کا جواب کسی قدر دشوار ہے، اس لیے کہ اہلِ فن اپنے کمال کی مدد سے کبھی ایک طریقے سے حسن پیدا کر دیتے ہیں کبھی دوسرے سے۔ اس لئے ابتدا کے جانچنے کا یہ معیار ہرگز درست نہیں کہ ہم تمہید کی نوعیت دیکھ کر اس کی اچھائی برائی کا فیصلہ کریں۔ جو بات دیکھنے اور سوچنے کی ہے وہ یہ ہے کہ تمہید ایسی ہونی چاہیے کہ اسے پڑھ کر افسانے کی روح کا اندازہ ہو جائے۔ تمہیدیہ افسانوں میں یہ بات کسی قدر دشوار ہے۔ مکالمے میں اس کا نباہنا اور بھی زیادہ مشکل ہے اس لئے فن کے اعتبار سے بیانیہ ابتدا سب سے بہتر سمجھی جاتی ہے۔

مکالمے رفتہ رفتہ افسانوں کی تمہیدوں میں ایک خاص جگہ لیتے جا رہے ہیں لیکن ان سے افسانے کے اس مقصد کی تکمیل نہیں ہوتی ہے جس کا ابھی ذکر کیا گیا۔ اِس لئے کہ کسی ایک فردِ افسانہ کی زبان سے نکلا ہوا ایک جملہ پورے افسانے کی روح نہیں بن سکتا۔ ایسے موقعوں پہ

ان معدودے چند مثالوں کو چھوڑ دینا چاہیئے جو فن کا کمال سمجھی جاتی ہیں۔

مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانے کی ابتدا یا تمہید کا کوئی مخصوص یا مقررہ طریقہ نہیں ہوسکتا۔ نہ یہی کہا جاسکتا ہے کہ کون سا طریقہ کس موقع پر زیادہ مناسب ہوسکتا ہے۔ لیکن تمہید کا پہلا راز یہی ہونا چاہیئے کہ لکھنے والا اس کے ذریعے پڑھنے والے کے ذہن اور جذبات پر اچھی طرح قبضہ کرسکے۔ اگر شروع میں ایسا ہو گیا تو پڑھنے والا اس کے افسانے کو پڑھنے میں شوق کا اظہار کرے گا اور یہی اس کے حسن کا سب سے بڑا معیار اور اس کی محنت کی سب سے بڑی داد ہے۔

لیکن اس موقع پر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ سامعین یا ناظرین کے لئے دلچسپی پیدا کرنے کے مختلف مسائل ہوتے ہیں۔ کوئی افسانہ نگار ڈراما ئی اثرات پیدا کرکے افسانے کو دلکش بناتا ہے، کوئی افسانے کے ماحول کو اس کا سب سے زیادہ دلکش وسیلہ سمجھتا ہے اور کوئی محض اس کے پلاٹ کو۔ غرض یہ سب باتیں افسانہ نگاروں کی مختلف ذہنیتوں کا عکس کہی جاسکتی ہیں اور انہیں مقاصد کی بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ کس افسانے کے لئے کون سی تمہید زیادہ بہتر ہے۔ ڈرامائی اثرات مکالموں سے زیادہ بہتر طریقے پر پیدا ہوسکتے ہیں۔ افسانے کے ماحول اور ترتیب کو زیادہ دل کش بنانے کے لئے تمہیدیہ

طریقے سے کام لیا جاسکتا ہے۔ صرف پلاٹ میں دلکشی پیدا کرنے کے لئے بیانیہ طریقہ زیادہ موزوں ہے۔ کردار نگاری یا سیرت کشی کے لئے ان میں سے ہر طریقہ موزوں ہوسکتا ہے، لیکن ان سب طریقوں کو اختیار کرنے کے بعد بھی ہمارے لئے سب سے ضروری چیز یہ ہے کہ ہم بیان کا مختصر، موزوں اور صاف اسلوب اختیار کریں۔

بہت سے افسانہ نگار فلسفیانہ تمہیدوں کو بہتر سمجھتے ہیں۔ فن کے نقطۂ نظر سے یہ بات ہرگز پسندیدہ نہیں۔ افسانے کا اصول یہ ہونا چاہیئے کہ واقعات پہلے اور خیالات بعد کو پیش کئے جائیں۔

آخر میں ایک کام کی بات اور کہی جاسکتی ہے اور وہ یہ کہ ہر لکھنے والے کو اس کا اندازہ ہے کہ مضمون شروع کرتے وقت اس کا فکر اور تخیل اپنی انتہائی بلندیوں پر نہیں ہوتا بلکہ اس میں زندگی کے آثار اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب اس کا خاصا حصّہ لکھا جاچکا ہو۔ جس طرح پڑھنے والا بالکل ابتدا میں افسانے یا کسی تصنیف کی اصل فضا میں داخل نہیں ہوسکتا، اسی طرح لکھنے والے کے لئے بھی یہ بات قریب قریب غیر ممکن ہے۔ مضمون شروع کرتے وقت ذہن دوسری چیزوں سے یکبارگی ادھر منتقل نہیں ہوتا، لیکن رفتہ رفتہ دوسرے خیالات دور ہوتے چلے جاتے ہیں اور خود اصل مضمون اور اس کا ماحول اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ اس لئے ابتدا پر ہر ایک کو بے حد توجّہ اور زور دینا چاہیئے تاکہ اس میں اور آنے والے اُن حصّوں میں صحیح مطابقت اور ہم آہنگی پیدا ہوسکے

جو مصنف اپنی تخیل اور جوش کی انتہائی بلندی پر پہنچ کر لکھتا ہے۔

اس کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ جب افسانہ نگار لکھتے لکھتے اس منزل پر پہنچ جائے جہاں اُسے یہ اندازہ ہو کہ وہ اب افسانے کو بجید روانی کے ساتھ لکھ رہا ہے اور وہ اس حد تک پہنچ چکا ہے جہاں وہ اُسے پہنچانا چاہتا ہے تو اُسے چاہیئے کہ وہ تمہید پہ ایک بار نظر ڈالے اور دیکھے کہ اُس کی تمہید اس کے افسانے کی روانی کا ساتھ دے رہی ہے یا نہیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو لکھنے والے کو چاہیئے کہ اُسے اپنے خیال کے مطابق ویسا ہی دلکش اور پُر فن بنائے جیسا اس کا باقی افسانہ ہے۔

تمہید:

انگریزی کے بعض مشہور افسانہ نگاروں نے اپنے افسانے شروع کرنے کا جو طریقہ اختیار کیا ہے ان کا ذکر کرتے ہوئے ایک نقاد لکھتا ہے کہ برٹ ہارٹ (Bret Harte) کے افسانے کی تمہید دلچسپی کے نقطۂ نظر سے بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اس نے اسے اپنا خاص فن بنایا ہے۔ ہاتھورن (Hawthorne) کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اپنے افسانے کو ایک ایسے بیان یا پارے سے شروع کرتا ہے جس میں کسی منظر کا مختصر حال بیان کیا گیا ہو۔ یہ منظر آگے آنے والے کسی طویل منظر کی تمہید کا کام دیتا ہے۔ پو (Poe) عام طور سے کوئی ایسی بات کہہ کر افسانہ خواں کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے جسے سُن کر وہ سکتے کے عالم میں رہ جائے،

یا ایکا ایکی اس کے دوران خون میں تیزی پیدا ہو جائے۔ برٹ ہارٹی نے کبھی کبھی اپنا افسانہ کسی ایسے جملے یا ایسی بات سے شروع کیا ہے جسے سن کر راہ چلتا آدمی رُک جائے اور بے تابی سے اس بات کا انتظار کرنے لگے کہ دیکھیں اب کیا ہو۔ کسی ایک فقرے یا جملے سے قاری کے شوق کو بیدار کر دینا کہانی شروع کرنے کا بڑا عام اور دلچسپ طریقہ ہے۔ لیکن یہ طریقہ خطرناک بھی ہے۔ اس لئے کہ جو شوق کہانی کی تمہید نے جگایا ہے اگر اس کی تسکین نہ ہو تو قاری سخت مایوس ہوتا ہے۔ اُسے کوفت بھی ہوتی ہے اور غصہ بھی آتا ہے۔ اس لئے اچھے افسانہ نگار (اور ناول نگار) اپنی کہانی کو بڑے دھیمے انداز میں شروع کرتے ہیں اور قاری کا شوق جس دھیمی رفتار سے بیدار ہوتا ہے اسی انداز سے اس کی تسکین بھی ہوتی رہتی ہے۔ انگریزی کے نقاد اور افسانہ نگار 'Q' کا طریقہ یہی طریقہ ہے۔ وہ کہانی بالکل "ایک تھا بادشاہ" کے روایتی اور سیدھے سادے انداز میں شروع کرتے ہیں۔ پُرشان اور پُرشکوہ تمہیدوں کو اچھا نہیں سمجھتے۔ کیتھرین مینز فیلڈ (Katherine - Mans field) کا طریقہ سب سے الگ ہے۔ وہ کہانی کی تمہید اور اس کے خاتمے، دونوں میں تکلّف کی قائل نہیں۔ وہ کہانی اس طرح شروع کرتی ہیں جیسے ہماری عام زندگی کے واقعات شروع ہوتے ہیں۔ ان میں کسی طرح کے تکلف، تصنع اور فنی آورد کو دخل نہیں ہوتا۔ پریم چند کی کہانیوں کی تمہیدیں عموماً اسی طرح کی ہوتی ہیں۔ اس کے برخلاف منٹو

کی تمہیدوں میں قاری کو چونکا دینے کا میلان عام ہے۔

تمہید کے متعلق افسانے کے فنی مبصروں میں ایک بات اور کہی گئی ہے اور وہ یہ کہ افسانہ نگار کو اپنی مختصر سی تمہید میں کہانی کے خاص کردار اور خاص واقعہ کا مختصر تعارف کر کے الگ ہٹ جانا چاہیئے۔ چیخوف اور بیدی کے افسانوں کی تمہیدیں اسی انداز کی ہوتی ہیں۔

بعض اچھے افسانہ نگاروں کے افسانوں کی تمہیدیں دیکھ کر ماہرین فن نے یہ خیال بھی ظاہر کیا ہے کہ کہانی کی تمہید اور کہانی کے نقطۂ عروج میں قریبی تعلق ہونا چاہیئے۔ کہانی کا نقطۂ عروج تاثیر کی انتہائی بلندی یا بلند ترین نقطہ ہے اور افسانہ نگار کا ہر جملہ آہستہ آہستہ ہمارے خیال اور احساس کو اسی بلندی کی طرف لے جاتا ہے۔ تمہید کو بلندی یا عروج کے اس سفر کا پہلا زینہ ہونا چاہیئے کہ تمہید پڑھتے ہی قاری کہانی کی انتہائی دلچسپی کا تصور کر کے اس میں منہمک ہو سکے۔

کہانی کی تمہید کے متعلق اب تک جتنی باتیں کہی گئی ہیں اُس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ایک تمہید میں بہ یک وقت صرف ایک کیفیت ہو سکتی ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں۔ تمہید میں بعض اوقات کئی چیزیں، کئی کیفیتیں اور کئی تاثرات بہ یک وقت شامل ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر کوئی تمہید ایسی ہوتی ہے جس میں چند بیانیہ جملے فضا قائم کرنے، واقعہ کو ایک خاص نہج دینے اور کردار کا مختصر تعارف کرانے کا کام بہ یک وقت کرتے ہیں۔

کچھ کہانیوں میں تمہیدی جملے کا اصل مقصد تو کہانی کی مجموعی فضا

بنانا ہوتا ہے۔ لیکن اسی مختصر سی تمہید میں واقعات کی جنبش اور حرکت بھی شروع ہو جاتی ہے اور کردار کی ایک ہلکی سی جھلک بھی سامنے آجاتی ہے۔

بعض کہانیاں دلچسپ مکالموں سے شروع ہوتی ہیں لیکن مکالمہ دلچسپی پیدا کرنے کے علاوہ سیرت کشی کا عمل بھی شروع کر دیتا ہے۔

بعض کہانیوں کی تمہید میں فضا اور کردار ایک دوسرے میں جذب اور مدغم ہو کر سامنے آتے ہیں — اور ان سب باتوں سے تمہید کے فن کے متعلق جو نتیجہ ہم نکالتے ہیں یہ ہے کہ کامیاب تمہید بہ یک وقت کئی فنی خدمات انجام دیتی ہے — فضا پیدا کرنا، قاری کے ذہن کو آنے والے واقعات کے لئے تیار کرنا اور ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کا تعارف کرانا۔

۲۔ خاتمہ

افسانے کا بنیادی مقصد دلچسپی ہے اور اُسے اس کے ہر حصّے میں موجود ہونا چاہیئے۔ کہانی کی تمہید میں دلچسپی اس لئے ہونی چاہیئے کہ پڑھنے والا اُسے شروع کرتے ہی دلچسپی محسوس کرنے لگے۔ اس کا درمیانی حصّہ اس لئے دلچسپ ہونا چاہیئے کہ قصّے کے اصل واقعات اس موقع پر اپنے منتہا تک پہنچتے ہیں اور خاتمے کو اس لئے دلچسپ ہونا چاہیئے کہ جو دلچسپی اب تک قائم رہی ہے اس میں کمی نہ آجائے۔ اس لئے عموماً مختصر افسانوں میں اس کا منتہا اور خاتمہ بالکل قریب ہوتا ہے، تاکہ پڑھنے والا منتہا اور خاتمے کے درمیان کے فاصلے کو بے دلی کے ساتھ پڑھنے یا طے کرنے کی کوشش نہ کرے، لیکن بعض افسانے ایسے ہوتے ہیں جن میں منتہا تک پہنچنے کے بعد بھی اشتیاق کم نہیں ہوتا اور اس لئے افسانہ نگار کی دقتیں زیادہ بڑھ جاتی ہیں، جب اُسے اس بات کی کوشش کرنی پڑتی ہے کہ وہ منتہا اور خاتمے کے درمیان دلچسپی پیدا کرے۔ مجنوں کے افسانے "خواب و خیال" کو لیجئے۔ اس کے واقعات منتہا کو اس وقت پہنچتے ہیں جب نسیم کی شادی ہو جاتی ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ اب ثریا اور نسیم میں محبت کا یہ رشتہ یا یہ تعلقات باقی نہیں رہے۔ پڑھنے والے کے

نزدیک المیے کا خاتمہ نہیں ہو جاتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار اُسے ابھی اور زیادہ مکمل بنانا چاہتا ہے اور یہاں سے خاتمے تک قریب قریب بیس صفحوں میں باقی حالات بیان کرتا ہے۔ ہم ذراسی دیر کو بھی اُنہیں خشک محسوس کر کے چھوڑنے پر تیار نہیں ہو جاتے بلکہ المیے کو تکمیل تک پہنچتے ہوئے دیکھنے کے لئے بے تاب ہوتے ہیں۔ ثریا غم محبت میں گھُل گھُل کر ختم ہو گئی۔ نسیم کے دل پر اس واقعے کا ایک گہرا اثر رہا اور افسانہ نگار نے افسانہ ختم کرتے وقت بھی اس کے جذبات کی مصوّری کر کے افسانے کے جذبے کو برابر قائم رکھا۔

لیکن اس قسم کی مثالیں بہت کم ہیں جہاں منتہا اور خاتمے میں اتنا فصل ہو اور زیادہ مثالوں میں دیکھا گیا ہے کہ اگر منتہا کے بعد افسانے کو ذرا بھی طویل بنانے کی کوشش کی گئی تو اس میں اثر بہت کم ہو جاتا ہے۔ ہماری زبان کے بہترین افسانہ نگار پریم چند کے افسانے 'آہِ بے کس' کو لیجیے۔ اس کا منتہا وہ ہے جہاں دحشت کی ماری مونگا منشی رام سیوک کے دروازے پر پڑی پڑی آخر جان دے کر ٹلتی ہے۔ اس وقت پڑھنے والا جذبات اور محسوسات کی گہری دنیا میں ہوتا ہے۔ اس کے بعد اس کے جذبات اس بات کے متحمل نہیں ہو سکتے کہ وہ منشی جی یا اُن کے گھر والوں کے متعلق کچھ تفصیل کے ساتھ سُننے پر آمادہ ہو جائے۔ اس کا خیال ہوتا ہے کہ فطرت ایسے شخص سے جلد از جلد اس کے گناہ کا انتقام لیتی ہے اور حقیقت میں ہوا بھی ایسا ہی، لیکن افسانہ نگار نے اسے زیادہ نفسیاتی

زیادہ حقیقی اور زیادہ قابلِ یقین بنانے کے لئے منشی جی کے حالات بیان کرنے میں ذرا زیادہ تفصیل سے کام لیا۔ گویا یہ تفصیل "خواب وخیال" کے مقابلے میں بہت کم ہے لیکن ہم اس میں اتنی زیادہ دلچسپی محسوس نہیں کرتے۔ اس میں سب کچھ ہے لیکن افسانوی حقیقت کا مظاہرہ نہیں۔ منشی جی جس انجام پر پہنچے وہ بالکل صحیح ہے لیکن افسانہ نگار کے بیان نے اس حالت کو جو منتہا پر پہنچ کر کافی گہری اور پُرتاثیر ہوگئی تھی قائم نہیں رکھا اور یہی اس کا بڑا عیب ہے۔ وہ اثر جو منتہا تک پہنچ کر ہمارے ذہن پر پڑا تھا اس میں کمی آگئی۔

اس لئے افسانے کے خاتمے کی سب سے بڑی خوبی یہی ہونی چاہیئے کہ وہ ہمارے دماغ پر وہی اثر قائم رکھے جو افسانے کے شروع سے منتہا تک قائم ہوچکا ہے۔ افسانے کی رُوح، اس کی فضا اور اس کا انداز برابر خاتمے تک قائم رہنا ضروری ہے ورنہ اس کے اثر میں کمی آجانی لازمی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگار افسانے کے خاتمے کے موقع پر بہت عجلت تیزی اور تخیلی بلندی سے کام لیتے ہیں۔ وہ خاتمے کے پہلے سکون، خاموشی یا رُکاوٹ کو اچھا نہیں سمجھتے۔ وہ نہیں چاہتے کہ خاتمے کی تصویر کو پڑھنے والا دیر تک دیکھتا رہے۔ وہ تیزی سے اس کی ایک جھلک دینے کے بعد اس پر تصوّر کا پردہ ڈال دیتے ہیں اور صرف ہمارا تخیل ہی اس پردے کو اُٹھا کر اس کے گہرے نقوش سے اپنے چشم و دل

کو سیراب کر سکتا ہے۔ مثلاً مجنوں کے افسانے "حسن شاہ" کو لیجئے۔ حسن شاہ کی موت کے بعد افسانہ نگار نے افسانے کو جلد از جلد ختم کرنے کی کوشش کی ہے اور ان واقعات پر مختصر تبصرہ کرنے کے بعد افسانے کو جن الفاظ پر ختم کیا ہے وہ یہ ہیں :-

"اتنی مدت کا غم اتنے قلیل عرصے میں برداشت کرنا حسن شاہ کے بس کی بات نہ تھی اور اس نے اس کا علاج سوا اس کے اور کچھ نہیں دیکھا کہ خود بھی سعیدہ کے پاس چلا جائے"

اسی لئے اس بات پر بھی زور دیا جاتا ہے کہ افسانے کا انجام مختصر اور سادہ ہونا چاہیئے اس لئے کہ کسی مؤثر بات کو سادے سے سادے طریقے سے کہہ دینے کے بعد پڑھنے والے کا تخیل خود اس میں غوطہ لگانے لگتا ہے اور ایک سیدھا سادہ انجام خاصا پرتاثیر اور سخت معلوم ہونے لگتا ہے۔

افسانے کا خاتمہ کبھی بیانی نہیں ہونا چاہیے۔ اگر افسانے میں کوئی ایسی بات رہ گئی ہے جسے بغیر خاتمے میں بیان کئے ہوئے پلاٹ کی رفتار اور ترتیب مکمل نہیں ہوتی تو مصنف ایک تیسرے آدمی کی طرح ایک ایسے شخص کی طرح جو واقعات کو گذرتے ہوئے دیکھ رہا تھا اسے اپنے لفظوں میں بیان کر دے۔ خاتمے کے وقت اکثر اپنے خیالات و جذبات یا دوسروں کی کیفیات و اضطرابات کی مصوری کرنی ضروری

ہوتی ہے۔ اس جگہ بھی یا تو افسانہ نگار اس حالت کو اپنے لفظوں میں سیدھے سادے طریقے سے بیان کردے یا منظر نگاری کی مدد سے ایسی ترتیب پیش کردے جو اس مطلوبہ فضا کے بالکل مطابق ہو۔ "تم میرے ہو" میں افسانے کا خاتمہ جمیل کی موت پر ہوا لیکن افسانہ نگار نے اُسے اپنے مختصر تبصرے سے زیادہ حقیقی اور زندگی سے قریب تر بنا دیا۔ یہ ایک ایسا افسانہ ہے جسے پڑھنے کے بعد لوگ خواہ مخواہ بھی اُسے غلط سمجھنے پر مجبور ہیں۔ افسانہ جس طرح ختم ہوا ہے اس سے خیالات کو اور زیادہ تقویت پہنچتی ہے۔ لیکن افسانہ نگار کے آخری جملوں کو سننے کے بعد کون شخص ایسا ہے جو کم از کم تھوڑی دیر کے لئے اس کا ہم خیال بننے پر مجبور نہ ہو جائے۔

"اخباروں نے تعزیت نامے لکھے، بڑے بڑے اہلِ قلم نے ماتم کئے۔ میرے خیال میں جمیل کے ماتم کی بہترین صورت یہ تھی کہ اس کی زبان سے سُنی ہوئی داستان کو دُہرا دوں۔ پڑھنے والے مجھ کو مخبوط الحواس سمجھیں گے اور میرا مضحکہ اڑائیں گے۔ مگر محض اس خوف سے میں خدا کی خدائی سے تو انکار نہیں کر سکتا۔"

"آخر میں اتنا اور کہہ دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ اس دن کے بعد میں نے پھر سائرہ کی صورت نہیں دیکھی، بجز اس تصویر کے جو ابھی تک اس کے کمرے میں موجود ہے۔ میرے خدمت گار کو بھی پھر کبھی "بھوت پریت" کی شکایت نہیں ہوئی۔"

اِس قسم کے خاتمے فن کے لحاظ سے اچھے کہے جا سکتے ہیں۔ اس لئے کہ ان میں افسانہ نگار جو کچھ کہتا ہے اس سے افسانے کی اہمیت اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ اگر کوئی شخص اس قسم کے خاتمے لکھنے پر قادر نہیں ہے تو اُسے اصل واقعہ ختم ہو جانے کے بعد افسانے کو جلد از جلد ختم کر دینا چاہیئے۔

لیکن اس جلدی میں بھی اس بات کا لحاظ بے حد ضروری ہے کہ یہ خاتمہ فرسودہ اور رسمی نہ ہو۔ اس میں کچھ نہ کچھ جدّت ضرور ہونی چاہیئے۔ عشقیہ افسانوں کو اس طرح ختم کرنا کہ "آخر نسیم اور ثریّا کی شادی ہو گئی اور وہ دونوں آرام کی زندگی بسر کرنے لگے" یا اُسے یہ کہہ کر ٹال دینا کہ "دو بچھڑے ہوئے عاشق و معشوق کرشمۂ قدرت سے ایسی جگہ سے جہاں کبھی وہم و گمان بھی نہیں جاتا۔ آخر دونوں ایک ایسے رشتے میں منسلک ہو گئے کہ انہیں کوئی جدا نہیں کر سکتا تھا" کسی طرح مناسب نہیں۔

اس قسم کے خاتموں سے لوگ اُکتا گئے ہیں۔ وہ تازہ، نئی، شگفتہ اور دل خوش کن چیز چاہتے ہیں اور اس کے لئے سب سے پہلے لکھنے والوں کو پُرانے اور فرسودہ طریقوں کو چھوڑنا پڑے گا۔ اگر لکھنے والے میں اختراع کی قوت موجود نہیں، اگر وہ انجام کو تازگی اور شگفتگی نہیں دے سکتا تو کم از کم یہ کرنا تو دشوار نہیں کہ افسانے کے واقعات انجام کو فطری طور پر جدھر لے جا رہے ہیں اُسے جانے دے۔ اور بجائے اس کے کہ وہ ان میں کوئی جدّت پیدا کر کے کوئی نئی راہ نکالے

صرف اسی پر اکتفا کرے کہ واقعات کا فطری انجام کیا ہے۔ ایسی صورت میں نہیں صرف ایسے لفظوں کی ضرورت ہے کہ ہم فطرت کو فن کی رنگینیوں میں تو ملبوس کر سکیں۔ اگر یہ بات ممکن نہیں تو افسانہ نگاری کے لئے مؤثر نہیں بن سکتا۔

اگر افسانہ نگار کی سمجھ میں نہ آئے کہ کسی اہم مسئلے کو افسانے کے آخر میں کس طرح حل کرنا چاہیئے تو ایسی صورت میں اس کے لئے سب سے زیادہ مناسب بات یہی ہے کہ وہ ایسے مسائل کو ایسی جگہ چھوڑے جہاں افسانہ پڑھنے والا خود بخود مجبور ہو جائے کہ وہ اس کا حل پیدا کرے لیکن اس قسم کے خاتمے میں بھی بہت سی خرابیاں پیدا ہونے کا اندیشہ ہے اور ان خرابیوں سے بچنے کی صرف یہی صورت ہے کہ واقعات کو ایسی جگہ چھوڑا جائے جہاں وہ معلق نہ معلوم ہوں۔ کسی چیز کا انجام دوسری چیز ہے، لیکن انجام سے پہلے ہر چیز کوئی ایسی شکل اختیار کر لیتی ہے جہاں سے انسان مختلف نتائج پر پہنچ سکتا ہے۔ اس لئے افسانے کو کم از کم اس منزل پر ختم کرنا چاہیئے جہاں وہ ایسی شکل اختیار کر چکا ہو۔

افسانوں کے انجام یا تو عموماً طربیہ ہوتے ہیں یا حزنیہ۔ شروع شروع اردو میں عموماً طربیہ انجام کا رواج تھا۔ افسانے کے واقعات، ان کی رفتار، افسانے کی فضا اور اس کی روح خواہ شروع سے آخر تک بالکل حزنیہ اور سراسر غم انگیز ہو، لیکن افسانہ نگار اسے طرب و نشاط پر ختم کرنا

چاہتے تھے۔ تھوڑے دن بعد اچھے افسانہ نگاروں نے اس بات کو محسوس کیا اور افسانوں کے انجام کو ہر طرح فطری بنانے کی کوشش کی —
افسانوں کے انجام حزنیہ بھی ہونے لگے اور طربیہ بھی۔ تقلید کے دیوانوں نے سمجھا کہ حزن و یاس افسانے کو زیادہ مؤثر اور پسندیدہ بنا دیتے ہیں۔ اس لئے کوشش کر کے اپنے افسانوں کو حزن و یاس کا مرقع بنانے لگے۔ خواہ آسانی سے واقعات کا انجام طربیہ بن سکتا ہو، لیکن انھیں صرف یہ دھن تھی کہ نہیں اُسے حزن ہی ہونا چاہیئے۔ اس روش کو دیکھنے کے بعد اس بات کے اظہار کی ضرورت نہیں کہ ان دونوں انجاموں میں سے کون سا زیادہ بہتر اور قابلِ قبول ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حزنیہ انجام پڑھنے والے پر دیر تک اثر رکھتے ہیں، وہ ان سے متاثر ہو کر بلندیوں کی طرف مائل ہونا چاہتا ہے، اسے اس انجام میں اپنی فطرت کی پوشیدہ جھلک نظر آتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ بات اس سے زیادہ اہم اور ضروری ہے کہ ہم ان انجاموں میں فطرت کا خیال رکھیں۔ افسانے کے واقعات جیسے ہیں ویسے ہی ان کا فطری انجام ہونا چاہیئے۔ اگر افسانہ نگار چاہتا ہے کہ انھیں حقیقت سے زیادہ نزدیک کرنے کے لئے طرب و نشاط سے بھرے ہوئے واقعات کو حزن و ملال پر ختم کرے، یا جو واقعات فطرتاً حزن و ملال کی طرف جا رہے ہیں ان کا انجام طرب دکھائے تو اس کے لئے اُسے کوئی خاص وجہ تلاش کرنی پڑے گی۔ کوئی ایسی وجہ جس کی پہلے سے کسی

کو اُمید نہیں تھی لیکن وہ عین وقت پر فطری طور پر نمودار ہو گئی اور انجام لوگوں کے خیال کے مطابق ہوا۔ لیکن اس موقع پر بھی جس چیز سے سب سے زیادہ بچنے کی ضرورت ہے وہ فرسودگی ہے۔ پرانے افسانوں میں کوئی نہ کوئی خاص اور مافوق الفطرت چیز آخر میں انجام کو بالکل بدل دیتی تھی۔ لیکن وہ ہمیشہ ناقابلِ قبول اور قیاس سے دُور ہوتی تھی موجودہ افسانوں میں جو وجہ پیدا کی جائے اُسے کم از کم قیاس اور عقل کے نزدیک صحیح ہونا چاہیئے۔

خاتموں میں ہمارے نئے افسانہ نگار جس چیز سے اب زیادہ کام لے رہے ہیں وہ تصور آفرینی ہے۔ افسانے کے آخر کا صرف ایک جملہ جو پڑھنے والے کے فکر و تخیل کے لئے مہمیز بنتا ہے اور فکر و تخیل کی مدد سے وہ جو تصویریں بناتا ہے وہ اس کے لئے زیادہ مسرت و انبساط کا باعث بنتی ہیں۔ اس طرح وہ افسانہ نگار کی بنائی ہوئی دنیا کا ایک فرد بن جاتا ہے اور اپنے آپ کو افسانے کے مقصد اور اس کی رُوح سے ہم آہنگ کر لیتا ہے۔

دنیا کے بعض افسانہ نگاروں کے افسانوی فن پر بحث کرتے ہوئے نقادوں نے ان کی کہانیوں کے خاتموں کا ذکر بھی کیا ہے۔ مثلاً یہ بات عام طور سے کہی جاتی ہے کہ ہارتھون (Hawthorne) کی کہانیوں کے خاتمے اِس لحاظ سے غیر فنی ہوتے ہیں کہ ان میں اور

کہانی کے پچھلے حصّوں میں کوئی باہمی ربط اور تعلق نہیں ہوتا۔ اس کے مقابلے میں پو (Poe) کے خاتموں کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اس نے اپنی کہانیوں میں ہمیشہ یہ بات پیشِ نظر رکھی ہے کہ کہانی کا خاتمہ اس کے پچھلے حصّوں کے ساتھ منطقی مناسبت اور مطابقت رکھتا ہو۔

کہانی کے متعلق یہ بات کہی گئی ہے کہ اس کا خاتمہ عین اس جگہ آنا چاہیئے جہاں واقعات ایسی جگہ پہنچ جائیں جہاں پڑھنے والے ان میں دلچسپی لینا بند کردیں۔ کہانی کا سب سے بڑا فن یہ ہے کہ وہ ٹھیک اس جگہ ختم ہو جائے جہاں پڑھنے والے کے لئے اس میں دلچسپی باقی نہیں رہی۔ انگریزی کے مشہور افسانہ نگار [illegible] (Q) نے انجام کی اس اہمیت کو بڑی شدّت سے محسوس کیا اور بڑی کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ چنانچہ اس کی بعض کہانیوں میں قاری اس وقت تک اندھیرے میں رہتا ہے یا اُسے انجام کا اندازہ نہیں ہوتا جب تک وہ آخری جملہ نہ پڑھ لے۔ گویا آخری جملہ ہی اُسے کہانی کے انجام تک پہنچاتا ہے۔ اور اس کے بعد اس کا اور کہانی کا تعلق ختم ہو جاتا ہے۔

کہانی کے انجام کی بڑی خوبی، جیسا کہ ابھی کہا گیا، یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کے فکر و تخیّل کے لئے مہمیز بنے۔ چیخوف کی کہانیوں کے متعلق یہ بات ہمیشہ کہی گئی ہے اور اسے کبھی اس کا حُسن اور کبھی عیب بتایا گیا ہے کہ وہ اپنی کہانیوں کو ایکا ایکی ختم کردیتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ جس جگہ افسانہ نگار نے کہانی ختم کی ہے وہاں سے وہ شروع ہوئی ہے۔

یہ انداز کہانی کے انجام کو فکر خیز اور خیال انگیز بنانے کی مثالی صورت ہے اور اس کی ابتدا کا سہرا چیخوف ہی کے سر ہے، گو اس کی تقلید اور یقیناً کامیاب تقلید بہت سوں نے کی ہے۔

٨

افسانے کے وجود کے لئے افسانے کی تحریک، اس کے موضوع اور
مواد، اس مواد کی فنّی ترتیب اور پلاٹ کو جتنا ضروری اور اہم بتایا
گیا ہے اس سے انکار ممکن نہیں لیکن اتنے ہی، بلکہ بعض حیثیتوں سے
اس سے بھی زیادہ ضروری، خود افسانوی کردار ہیں، اس لئے کہ گو پلاٹ
اور اس کی فنّی ترتیب کا کہانی کے فن سے بڑا گہرا ربط اور تعلق ہے لیکن اس
فن کو عملی جامہ پہنانے کے لئے ہمیں حقیقت کا دست نگر ہونا پڑتا ہے۔
ہم اس فن کی بنیاد کسی نہ کسی دنیادی حقیقت پر رکھتے ہیں۔ یہ حقیقتیں
انسانی زندگی سے تعلق رکھتی ہیں، اس لئے افسانوی فن کو تحریک میں
لانے اور اُسے پلاٹ کی منظم اور مربوط شکل دینے کے لئے ہمیں کرداروں
کی ضرورت ہوتی ہے۔ افسانے کا پلاٹ اسی لئے دل چسپ اور دلکش
ہوتا ہے کہ اس کا سرچشمہ انسانی زندگی ہے اور افسانہ نگار کے فنِ کمال

کا مظاہرہ جہاں اور بیسیوں جگہ ہوتا ہے وہاں سیرت کشی یا کرداروں کو افسانے کے ذریعے منتقل کرانے کا کام بھی اس کی فنی آزمائش کا ایک مرحلہ ہے۔ لیکن اس کی دشواریوں اور فنی لطافتوں سے بحث کرنے سے پہلے شاید اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ سیرت کشی کے لئے مواد کس طرح حاصل کیا جاسکتا ہے؟ اس بات پر اس سے پہلے بھی زور دیا جاچکا ہے کہ افسانے کے لئے ہر قسم کا مواد فراہم کرنے کے لئے افسانہ نگار مشاہدے سے کام لیتا ہے۔ اچھے افسانہ نگار ہمیشہ اپنی آنکھیں کھلی رکھتے ہیں اور اپنے گرد و پیش کے لوگوں کی حرکات و سکنات کا مطالعہ بغور کرتے ہیں۔ ان کی باتوں کو توجہ سے سنتے ہیں، ان کے کاموں پر دلچسپی اور اشتیاق سے نظر ڈالتے ہیں اور جب انہیں ان میں کوئی ایسی چیز مل جاتی ہے جسے وہ دلچسپ یا اہم سمجھتے ہوں تو اسے افسانے کا موضوع بناتے ہیں یا اس سے کسی اور طرح کام لیتے ہیں۔ اس دیکھی ہوئی چیز میں کوئی نہ کوئی ایسی بات اور دلکشی ہوتی ہے جو پڑھنے والوں کے لئے دلچسپ بن سکے۔ افسانہ نگار اپنی قوتِ مشاہدہ کے ذریعے انسانوں کے خیالات، جذبات، طبعی میلانات اور تصورات کا علم حاصل کرتا ہے اور اسی علم کی بدولت اس کے کرداروں میں زندگی کا رنگ پیدا ہوتا ہے اور وہ زیادہ سے زیادہ قابلِ قبول بنتے ہیں۔

اگر ہمارا ذہن آئینے کی طرح عکسوں کے نقوش قبول کرنے کا

اہل ہے، اگر اس میں ہر چیز کو آسانی سے جگہ مل سکتی ہے، اگر ہم ہر اس چیز کو جو ہماری نظر کے سامنے آئے ایک خاص نقطۂ نظر سے دیکھنے کے عادی ہیں تو ہم آسانی سے اس میں تخیّل کی رنگ آمیزی اور اپنے مخصوص نقطۂ نظر کی آمیزش سے ایک نئی بات پیدا کر سکتے ہیں۔ مشاہدے کی اس عادت کو افسانہ نگار اگر اپنی ذات سے شروع کرے اور اپنے افعال و اعمال پر غور کرنے کی عادت ڈال لے تو اس کے لئے یہ اندازہ مشکل نہیں کہ صرف ایک شخص کی زندگی کا صحیح مطالعہ بھی اُسے انسانی زندگی کے کتنے پہلوؤں سے واقف کر سکتا ہے۔ ہم نے کسی خاص وقت کوئی خاص بات کیوں کہی؟ یا ہم سے کوئی خاص عمل کیوں سرزد ہوا؟ کسی خاص موقع پر ہمارا ردِّ عمل ایک خاص طرح کا کیوں تھا؟ اگر ہم خود اپنے ہر کام، عمل اور خیال کے متعلق یہ سوالات کرنے کے عادی بن جائیں تو ہم آسانی سے دوسروں کے خیالات اور تصوّرات کی تہ تک پہنچ سکتے ہیں، اس لئے کہ افسانے کی بنیاد صرف ایک تصور یا خیال پر ہوتی ہے۔ اور فطرتِ انسانی اس قسم کے ہزاروں خیالات و تصوّرات کا مجموعہ ہے۔ اگر افسانہ نگار نے خود اپنی ہی فطرت کو اچھی طرح سمجھ لیا ہے تو وہ ہر موقع پر ایک نئی تحریک کو افسانے کے موضوع کے لئے کام میں لا سکتا ہے اور صرف ایک نمونے سے پچاسوں پلاٹ تیار ہو سکتے ہیں۔ اس لئے خود شناسی بھی اس کے لئے بے حد کام کی چیز ہے۔ رفتہ رفتہ یہی عادت اُسے اپنے گرد و پیش سے کام کی باتیں اخذ کرنے کا عادی

بنا دیتی ہے۔

ہم اس بات سے انکار نہیں کر سکتے کہ کسی شخص کے کردار، اس کے خیالات، اس کی تحریکات، اس کے رجحانات اور اس کے علاوہ دوسری چیزوں کو مکمل شکل میں پیش کرنا بے حد دشوار کام ہے۔ اگر ہم کسی خاص شخص کو اپنے افسانے کے لئے ایک نمونہ بنا کر پیش کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں صرف اس کی اہم خصوصیات پر زور دینا پڑے گا اور اسی سے ہم اس کی زندگی کی بہت سی باتیں معلوم کرنے میں کامیاب ہو جائینگے۔ اپنے پیش کئے ہوئے کرداروں میں ہر موقع پر نمایاں فرق پیدا کرنے کے لئے افسانہ نگار کو اپنی طرف سے کچھ نہ کچھ تبدیلی کرنی پڑتی ہے۔ لیکن ایک دوسری چیز جس سے اس موقع پر بے حد بچنے کی ضرورت ہے یہ ہے کہ ہمارے پیش کئے ہوئے کردار مثالی نہ بن جائیں۔ مثالی کرداروں کا مقصد بے حد بلند ہے۔ ان کی مثالیں لوگوں کو کچھ نہیں تو کم از کم اچھے خیال اور عمل کی طرف مائل کرنے کا سبب بنتی ہیں، لیکن مثالی کردار کے معنی یہ نہیں کہ وہ مافوق الفطرت بن جائے۔ ایک بلند نمونے کے یہ معنی نہیں کہ وہ انسان نہ معلوم ہو۔

افسانے کی فنی تعریف کرتے وقت ایک جگہ جیمس لن نے کہا ہے کہ کسی ایک کردار کی زندگی کے سب سے اہم موقع کو ڈرامائی صورت میں مختصر طور پر پیش کرنے کا نام افسانہ ہے۔ افسانے کی اس تعریف میں کردار کو جو اہمیت دی گئی ہے اُسے غیر ضروری نہیں کہا جا سکتا۔ حقیقت

میں افسانے کا مقصد ہی یہ ہے۔ اس میں ہم ناول کی طرح اپنے پیش کئے ہوئے کردار کی پوری زندگی نہیں دکھا سکتے۔ ہمارے لئے ممکن نہیں کہ اُسے سوسائٹی کے مختلف گروہوں میں ملتے جُلتے اور اُن سے مختلف قسم کا برتاؤ کرتے دکھا سکیں۔ ہم یہ بھی نہیں کر سکتے کہ اس کی زندگی کے سارے ضروری اور غیر ضروری واقعات کو تفصیل کے ساتھ بیان کر کے خود افسانہ پڑھنے والے کو کردار کے متعلق اپنی رائے قائم کرنے کے لئے خود اُسے اس کے فیصلہ پر چھوڑ دیں۔ اس لئے ہمیں مجبور ہونا پڑتا ہے کہ ہم اپنے کردار کے جس پہلو کو زیادہ نمایاں کرنا چاہتے ہیں اُسے پڑھنے والے کے ذہن تک پہنچائیں۔ ڈرامائی اثرات کی مدد اس لئے لی جاتی ہے کہ ہماری پیش کی ہوئی حالت زیادہ سے زیادہ مؤثر بن سکے۔ اس موقع پر عموماً جو طریقہ پسندیدہ سمجھا جاتا ہے وہ یہ ہے کہ ہم سب سے پہلے اپنے کردار کا تعارف تھوڑے سے الفاظ میں پڑھنے والے سے کرائیں۔ ہم نے جو کچھ اس کے متعلق جانا ہے اُسے مختصر طور پر بیان کر دیں اور اس کے بعد ہم جو کچھ کہنا ضروری سمجھتے ہیں اُسے اس طرح بیان کریں کہ پڑھنے والا اس میں دلچسپی کی کمی نہ محسوس کرے۔ کبھی یہ کام مکالموں سے لیا جاتا ہے۔ کبھی خط یا ڈائری سے حالات کا انکشاف ہوتا ہے، کبھی کوئی تصوّر زا جملہ اپنے اندر کچھ ایسی باتیں پوشیدہ رکھتا ہے کہ اس کے اشارے سے پڑھنے والا کردار کے بعض اہم واقعات بیان کرنے کی کوشش کرے۔ کسی کردار کی سب سے نمایاں خصوصیت لے کر اسے مختلف حالتوں میں بیان کرنا افسانہ نگاری

کا زیادہ بہتر اور پسندیدہ طریقہ ہے۔ پریم چند کا افسانہ "رانی سارندھا" ایسے افسانے کی بہت اچھی مثال ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے رانی کے کردار کی صرف ایک خصوصیت کو نمایاں کرنے کے لئے اُسے مختلف حالتوں میں ہمارے سامنے پیش کیا ہے اور ہر موقع پر ہم اس کے افعال کو ایسی قربانی کے خونچکاں اثرات میں ڈوبا ہوا پاتے ہیں، جن کی آخری اور سب سے عبرت ناک منزل اس کی موت ہے۔

افسانوں میں کرداروں کے جو نمونے پیش کئے جاتے ہیں وہ یا تو ایسے ہوتے ہیں جو واقعات کی ترقی، ان کے بہاؤ اور ان کے مخصوص اثرات اور نتائج کے ساتھ نفسیاتی قوتوں کے اثر سے مجبور ہو کر بدلتے رہتے ہیں یا کسی خاص موقع پر یکبارگی بدل جاتے ہیں اور اپنی پرانی فطرت کو قوانین قدرت کے قدموں پر نثار کر کے ایک نئی اور زیادہ بہتر یا بدتر زندگی میں قدم رکھ لیتے ہیں اور افسانہ یہاں ختم ہو جاتا ہے۔ ہم اس کردار کی تبدیلیوں اور اس کے دماغ کی کیفیتوں کو برابر دیکھتے رہے۔ اور آخر میں ہم نے اُسے ایک انقلابی نتیجے پر پہنچے دیکھا۔ دوسری قسم کے کردار وہ ہیں جن میں شروع سے آخر تک کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ وہ جیسے تھے ویسے ہی آخر تک رہے۔ یا یُوں کہیئے کہ افسانہ نگار نے اُنہیں ہمارے سامنے اس صورت میں پیش کیا، جب انقلاب ان پر اپنا اثر کر چکا تھا اور جب کردار نے اپنی نئی زندگی شروع کر دی تھی۔ ایسی صورت میں انقلاب کی وجوہات

بیان کر دی جاتی ہیں اور افسانہ یہیں ختم ہو جاتا ہے۔ دوسری قسم کے افسانے لکھنے میں مجنوں کو خاص ملکہ ہے۔ ان کے افسانوں میں "بیگانہ" "محبت کا جوگ" "تم میرے ہو" یا "حسن شاہ" اس قسم کے افسانوں کی اچھی مثالیں ہیں۔ ان میں سے ہر ایک افسانہ اس جگہ سے شروع ہوتا ہے جہاں کسی مخصوص کردار کی زندگی کے واقعات نے اُسے دیوانگی، جنون اور اس قسم کی دوسری مافوق البشر خصوصیات کا حامل بنا دیا ہے۔ یہیں افسانہ نگار نے خود اس کا موقع نہیں دیا کہ ہم کردار کو ان منزلوں سے ہو کر گزرتے دیکھیں اور یہ صرف اس لئے کہ مختصر افسانے کی محدود آزادیاں اس کی اجازت نہیں دیتیں۔

پہلی قسم کے افسانوں کی بھی ہمارے یہاں بہت سی اور اچھی اچھی مثالیں موجود ہیں۔ جہاں افسانہ نگار نے پہلے تو اپنے کردار کا مختصر تعارف ہم سے کرایا ہے۔ اس کے بعد افسانے کے نقطۂ عروج کو زیادہ سے زیادہ نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے جو شروع میں پیش کیا گیا تھا اور اس موقع پر آکر اس میں کوئی خاص تبدیلی دکھائی ہے۔ لیکن کوئی چیز ایک شکل سے یکبارگی دوسری شکل اختیار نہیں کر لیتی۔ اس کی پہلی اور آخری شکل کے درمیان مختلف منزلیں ہونی ضروری ہیں۔ ورنہ اس کی یہ شکل بالکل غیر فطری نظر آئے گی۔ یہی حالت انسان کی ہے۔ وہ جب اپنی فطرت کے کسی پہلو سے بے نیاز ہو کر اس کی جگہ کسی اور کو دے

دینے پر مجبور ہو جاتا ہے تو اس کی کوئی نہ کوئی خاص وجہ ہوتی ہے اور یہ
وجہ رفتہ رفتہ اس کے تحت الشعور میں جلہ کرتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ
آخر میں آکر وہ ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتا ہے جہاں اس کے لئے تبدیلی
لازمی ہو جاتی ہے۔ پہلی صورت کو افسانہ نگاری کے فن میں ارتقائی
کردار (character in making) کہتے ہیں اور دوسری
صورت کو اضطرابی کردار (Charater in crisis)

کردار کا ارتقا دکھانے کا فنی مقصد تو صرف یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے
والا افسانے کے آنے والے نتیجے کے سننے کے لئے تیار ہو جائے،
خواہ اُسے نتیجہ پہلے سے نہ معلوم ہو، خواہ اس کا ذہن پہلے سے اس
نتیجہ کی طرف پہنچ بھی نہ سکے، لیکن جب وہ نتیجہ رُونما ہو تو اس کے
لئے غیر فطری اور غیر متوقع نہ ہو۔ اس کی حیرت و استعجاب میں خوشی
ہونی چاہیئے تکدر نہیں اور اس تکدر سے اسی صورت میں رہائی ممکن
ہے جب افسانہ نگار پڑھنے والے کو کردار کے ارتقا کے ذریعے ظاہر
میں نہیں تو کم از کم پوشیدہ طور پر یا تحت الشعور میں اس نتیجے کے
لئے تیار کرتا رہے۔

کردار کا ارتقاء اس وقت تک نہیں دکھایا جاسکتا جب تک ہم
افسانے میں اُسے ایک ہی قسم کے مختلف واقعات کے درمیان
زندگی بسر کرتے اور ان واقعات کا اثر لیتے ہوئے نہ دکھائیں۔ ایسے
موقع پر ایک نقادانہ نظر انتخاب کی ضرورت ہے۔ افسانے کے

ماحول، اس کی فنی ترتیب، اس کے کردار کی خصوصیات اور مقصد پر نظر ڈالنے کے بعد افسانہ نگار کو اس بات کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ وہ واقعات کا انتخاب کرے۔ ان کے انتخاب میں بڑی تنقیدی نظر کی ضرورت ہے ورنہ نتیجہ یہ ہوگا کہ افسانہ نگار ضروری واقعات کے بجائے ممکن ہے کہ غیر ضروری واقعات پر زور دے اور غیر ضروری واقعات کو نظر انداز کرنے کے بجائے ضروری واقعات کو الگ کر کے پھینک دے، ضروری کا کام غیر ضروری سے لے اور غیر ضروری کے بجائے ضروری کو رد کر دے۔ پریم چند کے افسانوں میں جہاں جہاں کردار کا ارتقاد کھایا گیا ہے وہاں ان باتوں کا برابر خیال رکھا گیا ہے سدرشن کے افسانوں میں "اپنی طرف دیکھ کر" "خانہ داری کا سبق" اور "ترکِ نمود" اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ پریم چند کے افسانوں میں سے ہم اگر "بڑے گھر کی بیٹی" کو لیں تو ہمیں اس کا اندازہ اچھی طرح ہو جائے گا کہ کس طرح واقعات اور ماحول سے مجبور ہو کر ایک امیر گھرانے کی لڑکی نے اپنے لئے اپنی سسرال کی زندگی کو جنت کا نمونہ سمجھنا شروع کر دیا۔ سدرشن کے افسانوں میں سے ایک میں ایک امیر گھر کی بیٹی ایک معمولی کلرک کی بیوی بن کر آگئی۔ کلرک کی تنخواہ کم، بیوی کی ضروریات زیادہ، کبھی جارجٹ کی ساری کی ضرورت ہے اور کبھی اونچی ایڑی کا جوتا زندگی کی ایک ناگزیر ضرورت سمجھا جا رہا ہے۔ شوہر غریب مجبور ہو کر سب کچھ کرتا ہے۔ تکلیفیں جھیلتا ہے۔ مگر بیوی

یں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ آخر ایک موقع ایسا آتا ہے جہاں بیوی اپنے شوہر کی زندگی سے ہاتھ دھونے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ سہاگ فیشن سے زیادہ پیارا ہے۔ مجبور ہو کر اپنی زندگی کے طرز میں تبدیلی کرتی ہے۔

کردار کے ارتقا کے لئے اگر واقعات کا موزوں انتخاب ہو بھی گیا تو اس سے زیادہ دشوار ان کی ترتیب ہے، ایسی ترتیب جو افسانے کو رفتہ رفتہ انجام کی طرف لے جائے، سب سے زیادہ اچھی سمجھی جاتی ہے۔ اِن واقعات میں سے ایک کو منتہا بنایا جاتا ہے۔ خواہ اصل زندگی میں واقعات کی ترتیب کیسی ہی ہو لیکن پلاٹ میں آکر اُسے فن کا تابع ہونا پڑتا ہے اور جب کردار نگاری یا سیرت کشی کی بلندیوں کا موقع آتا ہے تو پلاٹ کو اس کی ضرورتوں پر قربان کرنا لازمی ہو جاتا ہے۔ واقعات کو کچھ اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ کردار کی فطرت میں یک رنگی اور ہم آہنگی پیدا ہو سکے۔

جب کردار کا ارتقا ختم ہو جاتا ہے تو وہ ایسی منزل پر پہنچتا ہے جہاں اس کے سامنے دو چیزیں ہوتی ہیں جن میں سے صرف ایک کو حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اس کے خیالات میں جنگ ہوتی ہے کہ ان میں سے کون سی چیز لی جائے اور کسے چھوڑا جائے۔ یہ جنگ ان افسانوں میں کم ہوتی ہے جہاں کردار کا ارتقا دکھایا گیا ہے اس لئے کہ جہاں پڑھنے والے ایک خاص نتیجے کے سننے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں

وہاں کردار خود رفتہ رفتہ غیر محسوس طور پر اتنا بدل چکتا ہے کہ اس موقع پر آسانی سے ایک چیز کو چھوڑ کر دوسری کو اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن ایسے افسانے جن کی ابتدا ہی اس خاص اضطراب سے ہوتی ہے فن کے اظہار کے زیادہ مکمل اور زیادہ بہتر موقعے پیش کرتے ہیں اور ایسے موقعوں پر افسانہ نگار کو یا تو کوئی ایسی ترکیب نکالنی پڑتی ہے جس کی مدد سے کردار دونوں چیزوں کو حاصل کرے، یا کم از کم دونوں چیزوں کو نہ کھو بیٹھے۔ اس لئے اُسے ایسے فیصلے پر پہنچنا پڑتا ہے جسے وہ دو پیش کی ہوئی صورتوں میں زیادہ اہم سمجھتا ہے۔ چونکہ ان دو چیزوں میں سے ایک کا انتخاب اس کی کردار نگاری کے فن کی تکمیل کرتا ہے۔ اس لئے اس کے پاس اس انتخاب کی بہت معقول وجہ ہونی چاہئیں۔

سدرشن اور پریم چند کے اکثر کرداروں کو یہی دقت پیش آتی ہے لیکن سدرشن عموماً اس کا تیسرا حل تلاش کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ پریم چند المیے کو زیادہ ہولناک نہیں بنانا چاہتے اور اس لئے اپنے کردار کو کسی نہ کسی طریقے سے اس کٹھن منزل یا کشمکش سے نجات دلانے کی کوشش کرتے ہیں اور کبھی کبھی اس کوشش میں المیہ اور زیادہ غم انگیز شکل اختیار کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کا افسانہ "گناہ کے اگن کنڈ" لیجئے جہاں برج بلاسی جودھپور میں راج نندنی کے شوہر دھرم سنگھ کو دیکھتی ہے تو اُس کی آنکھوں میں خون اُتر آتا ہے باپ کی آخری وصیّت یاد آتی ہے تو دھرم سنگھ کا خون پینے کو جی چاہتا

ہے۔ راج نندنی کے احسانات کا خیال کرتی ہے تو آنکھوں کے سامنے اندھیرا آجاتا ہے۔ وہ کچھ فیصلہ نہیں کر سکتی اور حقیقت میں فیصلہ دشوار بھی ہے۔ یہی بات پریم چند نے محسوس کی اور دھرم سنگھ نے اس کے گناہ کا بدلہ بالکل دوسرے طریقے سے لیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دھرم سنگھ، راج نندنی، پرگتی سنگھ اور دُرگا کنور چاروں کی جانیں صرف اس لئے گئیں کہ برج بلاسی کسی فیصلے پر نہیں پہنچ سکتی تھی۔ ٹریجڈی اور زیادہ غم ناک ہو گئی۔

مجنوں کے افسانے "خواب و خیال" میں نسیم کی محبت کا جو انداز دکھایا گیا ہے اس میں اضطراب کو بہت زیادہ دخل ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو جان سے زیادہ چاہتے ہیں۔ خصوصاً ثریا کی محبت ایسے نقطے پر پہنچ گئی ہے جس کا علاج سوائے وصل کے اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن حالات کی صورت ایسی ہے کہ ثریا اور نسیم میں جدائی ہونی ناگزیر ہے۔ چنانچہ یہی ہوتا ہے۔ ثریا زبان سے نہ کہے لیکن اس کے دل میں مختلف قسم کے جذبات کا ہیجان اور اضطراب ہے۔ آخر میں وہ انتہائی کشمکش کے بعد جس نتیجے پر پہنچتی ہے وہ اس کی جان لے کر رہتا ہے۔ اور افسانہ حُزن و یاس کا مرقع بن جاتا ہے۔

حکیم احمد شجاع کے افسانوں میں کرداری اضطراب کے علاوہ ایک اور بات جس کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے یہ ہے کہ ہر انقلاب کی کوئی نہ کوئی وجہ ہونی چاہیئے۔ ان کے افسانوں میں "آرام شاہ کی

بیٹی " "گناہ کی لات " اور" اندھا دیوتا " تینوں میں کردار کی تبدیلی کی معقول وجوہ دکھائی گئی ہیں

اپنے افسانوی کرداروں کو ہم اپنے پڑھنے والوں کے سامنے مختلف طریقوں سے پیش کرتے ہیں۔ کبھی بیان سے، کبھی مکالمے سے، کبھی عمل سے، کبھی تحریکات سے اور کبھی اضطراب (crises) سے۔ لیکن ان میں سے جو طریقہ سب سے زیادہ عام اور پسندیدہ ہے وہ بیانی ہے۔ ہم اپنے کرداروں کا تعارف اپنے افسانے کے شروع میں مختصر طور پر کرا دیتے ہیں۔ مثلاً مجنوں کے افسانوں میں "سمن پوش" "محبت کا جوگ" "مدفنِ تمنا" اور "بیگانہ"۔ پریم چند کے افسانوں میں "ماتا" "بڑے گھر کی بیٹی" "عالم بے عمل" "آہِ بے کس" "صرف ایک آواز" "بانکا زمیندار" "کرموں کا پھل" "سناون" سدرشن کے افسانوں میں "مساوات" سجاد حیدر کے افسانوں میں "کوسم سلطان" اس طرح کے افسانوں کی مثالیں ہیں۔ ہم صرف پریم چند کے ایک افسانے کو مثال کے لئے پیش کرتے ہیں۔ اپنے افسانے "آہِ بے کس" کے ہیرو منشی رام سیوک کا تعارف وہ افسانے کی ابتدا میں ہم سے اس طرح کراتے ہیں:۔

"منشی رام سیوک موضع چاند پور کے ایک ممتاز رئیس تھے؟ اور رؤسا کے اوصافِ حمیدہ سے بہرہ ور۔ وسیلۂ معاش اتنا ہی وسیع تھا جتنی انسان کی حماقتیں اور کمزوریاں

یہی ان کی املاک اور موروثی جائداد تھی۔ وہ روز عدالت منصفی کے احاطے میں ایک نیم کے درخت کے نیچے کاغذات کا بستہ کھولے ایک شکستہ حال بدکی پر بیٹھے نظر آتے تھے۔ اور گو انھیں کسی نے اجلاس پر قانونی بحث یا مقدمے کی پیروی کرتے نہیں دیکھا، مگر عرف عام میں وہ مختار مشہور تھے۔ طوفان آئے، پانی برسے، اولے گریں، مگر مختار صاحب کسی نامراد دل کی طرح وہیں جمے رہتے تھے۔ منشی جی کی قانون دانی میں شک نہیں، مگر "پاس" کی منحوس قید نے انہیں مجبور و معذور کر دیا تھا۔ بہرحال جو کچھ ہو یہ پیشہ محض اعزاز کے لئے تھا۔ ورنہ ان کی گزران کی خاص صورت قرب و جوار کے بےکس مگر فارغ البال بیواؤں اور سادہ لوح مگر خوش حال بڈھوں کی خوش معاملگی تھی۔ بیوائیں اپنا روپیہ اُن کی امانت میں رکھتیں، بوڑھے اپنی پونجی ناخلف لڑکوں کی دست برد سے محفوظ رکھنے کے لئے انہیں سونپتے، اور روپیہ ایک دفعہ ان کی مٹھی میں جا کر پھر نکلنا نہیں جانتا تھا۔ وہ حسب ضرورت کبھی کبھی قرض بھی لیتے تھے۔ بلا قرض لئے کس کا کام چل سکتا ہے؟"

اتنی تفصیل کے بعد افسانہ شروع ہوتا ہے۔ لیکن یہ تفصیل غیر ضروری نہیں۔ افسانہ نگار نے ان کے متعلق جو کچھ کہا ہے اس سے آئندہ آنے والے واقعات پر بہت روشنی پڑتی ہے۔ ان باتوں کا بیان کرنا ضروری تھا اور ان کا اثر پیدا کرنا اس سے زیادہ ضروری۔ افسانے کی مختصر حد میں رہ کر یہ غیر ممکن تھا، اس لئے اس کی تمہید کی مدد سے افسانہ نگار نے اپنا کام نکال لیا اور اس کے بعد منشی جی کی زندگی کے ایک واقعہ کا تفصیلی بیان کر کے اُسے افسانہ نگاری کا ایک اعجاز بنا دیا۔

ابتدائی بیانات میں جب کردار روشناس کر دیا جائے تو سب سے زیادہ اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ جو کچھ اس کے متعلق اس جگہ کہا جائے، اس کا تعلق براہِ راست افسانے کے پلاٹ، اس کے بنیادی مقصد اور اس کے نتیجے سے ہو۔ ہمیں زیادہ تفصیلات کی اس لئے ضرورت نہیں کہ جب ہم ایک کردار سے اس وقت ملتے ہیں جب اس کی زندگی، اس کی فطرت یا اس کے جذبات کا صرف ایک پہلو نمایاں ہوتا ہے تو ہمیں کیا ضرورت ہے کہ ہم اس کے متعلق اس سے زیادہ کچھ جانیں؟ اگر یہ ضروری بھی ہے کہ اس کی مختلف خصوصیات، مختلف پہلو، مختلف اچھائیاں اور برائیاں دکھائی جائیں تو انہیں ایک دم سے نہیں، بلکہ مختلف موقعوں اور مختلف حالتوں میں دکھانا چاہیئے۔ اور جہاں تک ممکن ہو ان چیزوں

کو تصور آفرینی کی مدد سے پیش کرنا چاہیئے۔ تفصیلات لکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں کے لئے بے حد تکلیف دہ ہیں۔ دونوں کی قوتِ تخیل تفصیلات کی وجہ سے مجروح ہوتی ہے۔ ایک کو انتخاب کا موقع نہیں ملتا اور دوسرے کو نامکمل نقوش کو مکمل کرنے کا۔

اپنے کرداروں کی شکل وصورت دکھانے کے لئے بھی حتی الامکان کم سے کم تفصیلات سے کام لینا چاہیئے اور اس کی صرف اس مادی یا جسمانی خوبی کا ذکر کرنا چاہیئے جس سے افسانے کے عالم یا اس کی تحریک کو خاص تعلق ہو۔ جہاں تک ممکن ہو کسی کے حُسن کا تفصیلی ذکر کرنے سے پرہیز کرنا چاہیئے۔ اس لئے کہ اس سے بہت سی خرابیاں پیدا ہونے کا اندیشہ ہے۔ پریم چند نے اپنے افسانے "رانی سارندھا" میں انرودھ سنگھ کی شکل وشباہت کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ صرف اتنا ہے "اتنے میں دروازہ کھلا اور ایک لمبے قد کا سجیلا جوان اندر داخل ہوا"۔ "لمبے قد کا سجیلا جوان" یہ چار لفظ پڑھنے والے کے سامنے بالکل وہی تصویر پیش کر دیتے ہیں جس کی افسانے کے لئے ضرورت ہے اور جس سے افسانے میں جان نہیں پڑ سکتی۔

بالکل اسی طرح اپنے ہیرو، ہیروئن یا کسی دوسرے کردار کے لباس اور پہناوے کے متعلق ہیں بھی کسی تفصیلی بیان کی ضرورت نہیں۔ جب صرف ایک آدھ بات کہہ کر وہی اثر پیدا کیا جا سکتا ہے،

بلکہ اس سے کہیں زیادہ، جب تصوّر حُسن کو اس سے کئی گُنا دلکش بنا سکتا ہے جتنا وہ ہے تو تفصیل بیکار نہیں تو اور کیا ہے؟ کسی انجان عورت کے حسن کا ذکر صرف اتنا کہہ کر بھی کیا جا سکتا ہے کہ "جگن داس کے ذہن میں مالن کی لڑکی کی جو تصویر تھی اُس کو رمبھا سے کوئی مناسبت نہ تھی"۔ اِس جُملے کے کہنے کے بعد ہمارا تصوّر ہمارے سامنے جو کچھ پیش کرتا ہے وہ کسی تفصیل کے ذریعے سے ممکن نہیں، جب افسانہ نگار کسی رومانی جذبے میں ڈوب کر کہتا ہے "اس نے سولہ سنگار کئے ہیں، مانگ موتیوں سے بھروائی ہے، کلائی میں بیاہ کا کنگن باندھا ہے، پاؤں میں سُرخ مہندی رچائی ہے اور گلناری جوڑا زیب تن کیا ہے"۔ زندہ اور جاندار تخیل اس مختصر بیان سے بھی جو تصویر اپنے ذہن میں قائم کر سکتے ہیں وہ تفصیل کے ذریعے ممکن نہیں۔

ہم کرداروں کو بیانات کی مدد سے پیش کرنے کے علاوہ ان کے متعلق لوگوں کو جو کچھ بتانا چاہتے ہیں اس میں مکالمے اور حرکت سے بہت زیادہ مدد لیتے ہیں۔ وہ جو کچھ کہتے ہیں، جو کچھ کرتے ہیں وہی اصل چیز ہے جس کی مدد سے ہم ان کے متعلق کوئی رائے قائم کرتے ہیں۔ عمل یا حرکت تو قریب قریب ہر افسانے میں ہوتی ہے۔ اس کے بغیر کوئی افسانہ مشکل سے افسانہ بنتا ہے۔ کس وقت کس کردار نے کیا کیا؟ اور حقیقتاً اُسے کیا کرنا چاہیئے تھا؟ اس نے جو کچھ کیا وہ

عام طور پر لوگ کرتے ہیں یا نہیں؟ یہ اور اس قسم کے اور سوال ہیں جو اس سلسلے میں ہمارے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں اور انہیں سوالوں کا صحیح جواب کسی کردار کے جانچنے کا صحیح معیار ہیں۔ اس لئے افسانوی کردار جو عمل یا حرکت کرے اس کے لئے پہلی ضرورت یہ ہے کہ وہ فطری معلوم ہو۔ دوسری اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ وہ ہمیشہ ایک بلند نمونہ پیش کرے۔ عمل یا حرکت کے متعلق کچھ زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں لیکن مکالمے کو جو اہمیت کرداروں کی تخلیق اور ان کی تعمیر میں حاصل ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ اس کے متعلق ذرا تفصیل سے کچھ کہا جائے۔

مکالمے کے لئے بھی دوسری چیزوں کی طرح ضروری ہے کہ وہ حقیقی معلوم ہو۔ افسانہ نگار دو کرداروں میں مکالمہ کرائے تو وہ بالکل ویسا ہی ہونا چاہیئے جیسا کہ اصل زندگی میں۔ اُسے کم از کم ایسا ضرور ہونا چاہیئے کہ پڑھنے کے بعد پڑھنے والا اُسے غیر ممکن نہ سمجھے۔ اس کے ایک ایک لفظ میں حقیقت اور اصلیت کی بُو آتی ہو۔

مکالمے میں حقیقت اور اصلیت اس وقت تک نہیں پیدا ہو سکتی جب تک اس کے لفظ لفظ سے اس بات کا پتہ نہ چلے کہ اس کا کہنے والا کون ہے۔ افسانوی گفتگو کو اپنے کردار کی فطرت کے بالکل مطابق ہونا چاہیئے۔ تاکہ اس کے منہ سے نکلے ہوئے لفظ اس کی زبان سے اجنبی معلوم نہ ہوں۔

جب افسانہ نگار اس بات کا خیال رکھے گا تو اس کے لئے ساتھ ساتھ اِس بات کا خیال بھی ضروری ہو جائے گا کہ کرداروں کے مکالموں میں انفرادی اور امتیازی شان پیدا ہو۔ ہر مکالمہ انسان کے مخصوص کیرکٹر اور اس کی فطرت میں ڈوب کر نکلتا ہے۔ اس لئے بے حد ضروری ہے کہ ہر مختلف کردار کی گفتگو خواہ وہ کسی حالت میں ہو، وہی انفرادی شان رکھتی ہو، اس میں بھی وہی امتیاز ہو جو خود اس کردار کی ہستی اور حقیقت کو دوسروں سے الگ کرتا ہے۔ اس کی گفتگو کی یہ خصوصیت اس قدر نمایاں رہنی چاہیئے کہ جو شخص اس کی گفتگو ایک مرتبہ سُن چکا ہے۔ وہ اس کی گفتگو سُن کر بلا بتائے بھی سمجھ جائے کہ یہ گفتگو اسی شخص کی ہے۔ اس کے سوا کسی دوسرے شخص کی گفتگو میں یہ خصوصیت موجود نہیں ہو سکتی۔ کرداروں کے مکالموں میں امتیازی شان پیدا نہ ہو سکنے کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنے کرداروں کی فطرت پر اچھی طرح عبور کئے بغیر اُنہیں ہمارے سامنے پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس شخص یا جس چیز کے متعلق وہ خود کچھ نہیں جانتے اس کا تعارف دوسروں سے کس طرح کروا سکتے ہیں ؟ جس شخص کی فطرت اور افعال نے ان پر کوئی خاص اثر نہیں ڈالا ہے اس کے ذکر سے وہ دوسروں پر کسی طرح اثر نہیں ڈال سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے پیش کئے ہوئے مکالموں میں انفرادی شان نہیں ہوتی اور اس کے بغیر اثر کا

پیدا ہونا غیر ممکن ہے۔

افسانے میں افسانہ نگار جو مکالمہ پیش کرتے ہیں اُسے اپنے نزدیک زیادہ سے زیادہ فصیح بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کوشش کی وجہ سے وہ فطرت سے دُور ہو جاتا ہے۔ اس لئے کہ انسان اپنی عام زندگی کی گفتگوؤں میں فصاحت اور بلاغت کی بلندیوں کی پروا کیئے بغیر آزادانہ گفتگو کرتا ہے۔ اس لئے اس قسم کی بناوٹی گفتگوئیں کبھی فطری اثر نہیں پیدا کر سکتیں۔ اس لئے افسانہ نگار کو چاہیئے کہ جہاں وہ اپنے مکالموں میں انفرادیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے وہاں اس بات کا بھی خیال رکھے کہ وہ جس مخصوص جماعت کے فرد کی گفتگو لکھ رہا ہے اس کا طرزِ گفتگو کیسا ہے۔ اس جماعت یا گروہ کے لوگ عموماً کس قسم کی گفتگو کرنے کے عادی ہیں؟ اس کے بغیر مکالمہ ایک بے جان سی چیز ہے۔

مکالمے میں حقیقت نگاری کا خیال رکھنا اس لئے اور بھی زیادہ ضروری ہوتا ہے کہ اکثر ہم مکالمے ہی کے ذریعے کرداروں کی ذہنی کیفیت، جذبات کی بلندی و پستی اور ان کے ہیجانات و اضطرابات کا پتہ لگاتے ہیں۔ اگر مکالمہ فطری نہیں ہوگا، اس میں انفرادی شان نہیں ہوگی، اس میں اس مخصوص جماعت کے افراد کی خصوصیات کا خیال نہیں کیا جائے گا تو مکالمے سے ہم جذبات و

خیالات کا اندازہ ہرگز نہیں لگا سکتے۔

افسانوی مکالمے کے لئے حقیقت اور اصلیت نگاری کی قید لگا دینے کے بعد ممکن ہے کہ افسانہ نگار اُسے اپنا ایمان سمجھنے لگیں۔ انہیں یہ خیال ہو کہ اس راہ سے اِدھر اُدھر قدم رکھنا ایک گناہِ عظیم ہے اور اس لئے حقیقت اور اصلیت کے اس بُری طرح پیچھے پڑ جائیں کہ افسانے کی فنی اور شاعرانہ لطافتیں رخصت ہو جائیں، اس لئے اس جگہ یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ فن کی تکمیل کے لئے ہمیں حقیقت کو ہمیشہ فن کا تابع رکھنا پڑتا ہے اور مکالمہ نگاری کا فن ہمیں یہ بتاتا ہے کہ عام گفتگو جو حقیقت کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہو ہمارے لئے دلچسپی نہیں پیدا کر سکتی۔ ہم افسانے میں کرداروں سے اس حالت میں ملتے ہیں جب وہ اپنی زندگی کی کسی بلند یا اہم منزل پر ہوتے ہیں۔ ان کے جذبات، احساسات، افعال اور کردار، ہر چیز میں اس موقع پر ایک انفرادی خصوصیت ہوتی ہے۔ اس لئے ہم ایسے ہی مکالموں کو پسند کر سکتے ہیں جو جذبات کے اضطراب اور دل و دماغ کی امتیازی حالتوں میں ان کی زبان سے نکلے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پڑھنے والے بالکل عام مکالموں کو کسی طرح پسند نہیں کرتے۔

اسی وجہ سے طویل مکالمے بھی پسند نہیں کئے جاتے۔ اس لئے کہ دل و دماغ زیادہ دیر تک اس حالت میں نہیں رہ سکتے کہ

ان کے اثرات میں ڈوبا ہوا ہر لفظ جو زبان سے نکلے ایک خاص دلچسپی اور اثر کے ساتھ سُنا جائے۔ اس لئے مکالموں میں ہمیشہ انتخاب کی ضرورت ہے۔ کون سی بات کہنی چاہیئے؟ کس کا کہنا ضروری ہے؟ کس بات کا کہنا غیر ضروری ہے؟ اور کس کے کہنے سے دلچسپی بجائے بڑھنے کے کم ہو جائے گی؟ اِن سوالات کو ذہن میں رکھے بغیر افسانہ نگار مکالمے کو دلچسپ اور فطری نہیں بنا سکتا۔

حقیقت نگاری کے سلسلے میں یہ بات کہنی بھی ضروری ہے کہ افسانے کے کرداروں کو اپنے مکالموں اور گفتگو میں ایسا ہرگز نہیں معلوم ہونا چاہیئے جیسے وہ حقیقت میں ہیں۔ یعنی اُن کی سطح ویسی نہیں ہونی چاہیئے جیسی وہ معمولی زندگی میں ہوتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ہم اگر حقیقی زندگی میں کسی شخص کے کسی عیب سے واقف ہیں تو اس کے ساتھ اس کی دوسری خوبیوں کو بھی جانتے ہیں۔ اس کے اس عیب کو ہمیشہ نیکیوں اور خوبیوں کے ساتھ دیکھتے ہیں تو اس کا شدید احساس کم ہو جاتا ہے۔ لیکن افسانے میں یہ بات ممکن نہیں، اس لئے جن خوبیوں کا ذکر نہیں کیا گیا اور جن سے افسانہ پڑھنے والا واقف نہیں ہے، ان کی کمی صرف اسی طرح پوری کی جا سکتی ہے کہ جب مکالموں کے ذریعے ہم کسی کردار کے کسی عیب کو پیش کرنے لگیں تو اُسے ذرا ہلکا کر دیں۔ آج کل کے افسانوں کے مکالموں میں جہاں اُوپر کی بیان کی ہوئی باتوں کی کمی یا شدت کی وجہ سے

نقص پیدا ہو جاتے ہیں وہاں ایک خاص چیز جو اچھے اچھے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی نظر آتی ہے یہ ہے کہ وہ مکالموں میں کرداروں کی زبان سے اپنے مخصوص نظریات اور اپنا فلسفۂ حیات اس طرح نکلواتے ہیں کہ ان میں خشک فلسفیت کے سوا کچھ اور نہیں ہوتا۔ عاشق و معشوق محبت کی باتیں کر رہے ہیں۔ دونوں کے جذبات لطیف احساسات سے معمور ہیں۔ لیکن ان کی زبانیں وہ کہہ رہی ہیں جو افسانہ نگار نے ایک خشک فلسفی کی طرح سوچا ہے یا کسی خشک فلسفے کی کتاب میں پڑھ کر سیکھا ہے۔ کس قدر غیر فطری اور غیر شاعرانہ بات ہے! ہمارے افسانہ نگاروں میں قیسی، مجنوں اور ممتاز مفتی کے یہاں یہ چیز کہیں کہیں بے حد نمایاں ہو جاتی ہے۔

مختصر طور پر ہم مکالمے کے متعلق یہی کہہ سکتے ہیں کہ جہاں تک اس سے کرداروں کے خیالات، جذبات، احساسات مخصوص ذہنی کیفیات ہیجانات اور اضطرابات کو لفظی جامہ پہنانے کا کام لیا جاتا ہے اس میں انفرادیت، حقیقت، اصلیت اور اختصار کے علاوہ افسانوی دلکشی، شاعرانہ لطافت اور نفسیات کو دخل ہونا چاہیئے۔ اور سب سے زیادہ یہ کہ اسے فن کا تابع ہونا چاہیئے۔

افسانوں کے کرداروں کی خصوصیات اور اُن کی حقیقت کو نمایاں کرنے کے لئے ہمیں اور چیزوں کے علاوہ عمل اور مکالمے سے

بہت مدد لینی پڑتی ہے۔

ایک خاص چیز جو افسانوں میں ان کی مخصوص انفرادی خصوصیات کی حامل ہوتی ہے وہ خود ان کے نام ہیں۔ افسانوں کے کرداروں کے نام زیادہ سے زیادہ تصوّر نما ہونے چاہئیں۔ جس قسم کے واقعات، جذبات اور افعال سے کرداروں کو مخصوص کیا جائے، اس کا اندازہ ان کے ناموں سے بھی ضرور ہونا چاہیئے۔ ثریّا، ریحانہ، بلقیس، نجمہ، شاہدہ، شانتی، کملا، پریم کنور وغیرہ ایسے نام ہیں جو صرف محبّت اور رُومان کے افسانوں کے لئے موزوں ہوسکتے ہیں۔ شاہد، نسیم، کنور، کنہیّا صرف کسی عشقیہ افسانے کے ہیرو بننے کے لئے زیادہ موزوں معلوم ہوتے ہیں۔ پرتھی پال سنگھ، اسد، دلاور خاں، چھتر پال بہادری، استقلال اور انتقام کے جذبے میں ڈوبے ہوئے بہادر سپاہیوں کے نام ہوسکتے ہیں۔ شاہد کو کسی میدان جنگ کا ہیرو بنانا، ثریّا کو کسی خوں ریز جنگ کے نظاروں کے درمیان کھڑا کرکے اس کی زبان سے جوش اور ولولے میں ڈوبے ہوئے پیغام نِکلوانا افسانہ نگاری کے فن کے لئے موزوں نہیں۔ پریم کنور اور شانتی صرف پریم رس میں ڈوبے ہوئے گیت گاتی ہوئی، بات بات میں آنسو کے موتی بہاتی ہوئی زیادہ بھلی معلوم ہوں گی برخلاف اس کے کوئی سارندھا یا برانداصرف اس وقت زیادہ بھلی لگتی ہے جب اُسے تلواروں کی جھنکار میں پریم کے گھنگرو بجتے ہوئے سُنا!

دیں۔ گھوڑوں کی ہنہناہٹ اور ہاتھی کے چنگھاڑ کے درمیان کسی مرتے ہوئے بہادر سپاہی کی چیخ اُن کے کانوں میں امرت رس کی بوندیں ٹپکائے۔ غرض ہر نام اپنے ساتھ کچھ خصوصیتیں رکھتا ہے۔ اس کی آواز میں ایک اثر ہے اور وہ اثر اس وقت زیادہ سے زیادہ موزوں بن سکتا ہے جب اس نام کی آواز کے ساتھ ہمارے کان اسی قسم کی بازگشت بھی سن سکیں۔

نئے افسانے کے فن سے پہلے کردار نگاری کے تین طریقوں کا رواج بہت عام تھا۔ پہلے طریقے سے کہانی کے واقعات کی رفتار کے ساتھ ساتھ رفتہ رفتہ کردار کی سیرت اور شخصیت کا نقش خود بخود اُبھرتا رہتا ہے، یہاں تک کہ جب کہانی ختم ہوتی ہے اور واقعات اپنی آخری حد تک پہنچ جاتے ہیں تو کرداروں کی صحیح اور مکمل تصویر ہمارے سامنے ہوتی ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ افسانہ نگار افسانے کے بالکل ابتدائی حصے میں کردار کا تعارف ہم سے کرا دیتا ہے۔ اس کے بعد کچھ واقعات یکے بعد دیگرے پیش آتے ہیں اور ہم اس متعارف کردار کو ان واقعات اور مخصوص حالتوں میں عمل کرتا دیکھتے ہیں اور اس طرح ان واقعات سے کردار کی سیرت اور شخصیت کے اُن سارے پہلوؤں کی تائید ہوتی رہتی ہے جن کا ذکر افسانہ نگار ہم سے کر چکا ہے۔ تیسرا طریقہ ان دو طریقوں کا امتزاج ہے۔ افسانہ نگار کردار کے متعلق تھوڑی سی باتیں ہمیں بتا دیتا ہے اور اس کے بعد

کہانی کے واقعات شروع ہو جاتے ہیں۔ واقعات ہوتے جاتے ہیں اور کردار کی شخصیت کا خاکہ زیادہ واضح اور پُر معنی ہوتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ جب افسانہ ختم ہوتا ہے تو کردار ہمیں جانی پہچانی شخصیتیں معلوم ہونے لگتے ہیں۔

نفسیات کے پیدا کئے ہوئے نئے فن نے کردار نگاری کے اس پُرانے نہج کو بدل دیا ہے۔ پہلا فرق تو یہ ہوا ہے کہ لکھنے والوں نے اپنی کہانی کی حدوں کو صرف ایک فرد کی ذات تک محدود اور مخصوص کر لیا ہے۔ کہانی کے سارے ماحول، اس کے مقصد اور تاثیر کی بنیاد اسی ایک فرد کے ذہن کی شعوری کیفیت پر رکھی جاتی ہے۔ "شعور کی رو" اس ایک کردار کی ذہنی کیفیت کا خاکہ ہمارے سامنے پیش کرتی ہے۔

نئے زمانے میں زندگی ایک انتشار اور اضطراب میں مبتلا ہے۔ انسان کو اپنے ارادوں پر، اپنی زندگی اور اخلاق کی قدروں پر بھروسا نہیں، وہ انھیں برابر مٹتے دیکھ رہا ہے۔ وہ ان پُرانی قدروں کی جگہ نئی قدروں کو اپنانا چاہتا ہے۔ لیکن نئی قدروں میں استواری اور استقلال نہیں اور اس لئے زندگی کے منجدھار میں کھڑے ہوئے انسان کے قدم ڈگمگانے لگتے ہیں۔ اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کس چیز کا سہارا لے کر اور کس کے بھروسے پر اس منجدھار سمندر میں قدم رکھے۔ اسی بے اطمینانی اور انتشار کی حالت میں وہ حقیقت کی دنیا

سے بھاگ کر ایک ذہنی دنیا میں جا کر بس رہنا کتنی آسان بات ہے۔ نیا افسانہ اس مضطرب، غیر مطمئن دنیا سے بھاگ کر اپنی شخصیت میں بس جانے کی کوشش کرنے والے انسان کے ذہن کی مصوری کرتا ہے۔ حقیقت کی دنیا سے بیزاری اور کوفت اور اس کے بدلے میں کسی بہتر تخیلی دنیا کی تلاش! نئی دنیا کا انسان اس تخیل کی دنیا میں بسنا چاہتا ہے۔ اور اس تخیل میں بس کر وہ اپنے ماضی کو حال میں لا کر کھڑا کرتا ہے۔ جو کچھ اب نظر آتا ہے، اس کے تصور سے گزری ہوئی تصویریں خود بخود آنکھوں میں پھرنے لگتی ہیں۔ ایک تصویر سے دوسری تصویر بنتی ہے، ایک نقش سے دوسرا نقش ابھرتا ہے اور اس طرح یہ بہت سی تصویریں اور بہت سے نقش یوں ایک دوسرے میں گھل مل جاتے ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ ان میں کوئی منطقی تسلسل اور ربط بھی نہیں پیدا کیا جا سکتا "شعور کی رَو" کی حیثیت ایک سیال مادے کی سی ہے کہ اسے جدھر راستہ ملتا ہے بہنے لگتا ہے۔ انسانی خیال اُسے کہاں سے کہاں لے جائے، اس کا علم پہلے سے کسی کو بھی نہیں ہوتا۔ بات سے بات پیدا ہوتی ہے۔ خیال خیال کو جگہ دیتا ہے، ایک لفظ، ایک ہلکا سا اشارہ، ایک منظر، کسی گزرے ہوئے اہم واقعے کی یاد تازہ کر دیتا ہے اور اس طرح جوں جوں حال اور ماضی کی کڑیاں ایک دوسرے سے ملتی جاتی ہیں ہم ایک خاص فرد یا کردار کے متعلق بہت سی باتیں جانتے

رہتے ہیں، یہاں تک کہ جب ذہن کسی نقطہ پر آکر رک جاتا ہے اور
خیال اُلجھا کر کچھ سوچنے سے انکار کر دیتا ہے تو حال اور ماضی کا سلسلہ
منقطع ہوجاتا ہے۔ کہانی جیسے یہاں آکر ختم ہوجاتی ہے اور اس خاتمے
تک ہم اس فرد کے متعلق اتنی باتیں جان لیتے ہیں کہ اس کے کردار کا
صحیح تصور کرنے میں ہمیں کوئی دقت نہیں ہوتی۔ ہمیں اس کردار کے
گزرے ہوئے ماحول اور موجودہ حالت سے اس کی سیرت کے متعلق
کوئی رائے قائم کرنے میں سہولت ہوتی ہے۔

کردار نگاری یا سیرت کشی کا یہ نفسیاتی طریقہ اب ناولوں اور
افسانوں میں بہت عام ہوتا جا رہا ہے اور اس طریقے نے افسانہ
نگاری کے فن میں زبردست تبدیلیاں کی ہیں۔ افسانہ نگاروں کو
اب انسانی ذہن کے مطالعے میں نظر کی گہرائی اور فکر کی صفائی سے
کام لینا پڑتا ہے۔ اگر یہ دونوں باتیں نہ ہوں تو "شعور کی رو" سے
افسانے کی رفتار اور اس کی ترتیب میں جو ظاہری بے ربطی پیدا
ہوجاتی ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن کو ایسے اُلجھاوے میں مبتلا
کردے کہ اس کے لئے کردار کے متعلق کسی صحیح نتیجے پر پہنچنا غیر ممکن
ہوجائے۔ نظر کی گہرائی اور فکر کی صحت اس بے ربطی میں بھی ایک
خاص قسم کا فنی ربط اور تسلسل پیدا کرتی ہے اور مجموعی طور پر، یہ بغیر
پلاٹ، یا متعدد چھوٹے چھوٹے پلاٹوں سے بنا ہوا افسانہ ایک مجموعی
تاثیر پیدا کرتا ہے۔

نفسیاتی فن کا یہ نیا نظریہ بدلے ہوئے زمانے کا پیدا کیا ہوا ہے اور افسانہ نگاروں نے اُسے بدلے ہوئے حالات کی مصوّری کے لئے استعمال کیا ہے۔ اس کے استعمال سے پلاٹ کی روایتی حیثیت میں بھی نمایاں تبدیلی ہوئی ہے اور سیرت کشی کے طریقے میں بھی۔ خصوصًا سیرت کشی پر اس کا اثر بہت گہرا ہے۔ اب افسانہ نگار سیرت کشی کے فرسودہ طریقے میں تبدیلی کرنے پر مجبور ہوا ہے اور یُوں یہ فن اس بلند سطح پر پہنچا ہے جہاں اب تک اس کی رسائی نہیں ہوئی تھی۔

۹

افسانہ اور رُومان

اور بہت سے لفظوں اور اصطلاحوں کی طرح، ہماری زبان اور ادب میں رومان اور رومانیت کے الفاظ احتیاط اور توجہ کے ساتھ استعمال نہیں ہوتے اور اس کے باوجود کہ ہم کبھی کبھی ان اصطلاحوں کو، خصوصیت سے رومانیت کی اصطلاح کو اس علمی اور فلسفیانہ مفہوم میں بھی استعمال کر لیتے ہیں جو اس کے ساتھ وابستہ ہے ہمارے ذہن نے پوری طرح اس لفظ کی علمی اور فلسفیانہ حیثیت کو قبول نہیں کیا اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہمارا ادب حقیقت میں ادب اور رومانیت کے اُس صحیح رشتے سے واقف نہیں ہوا جس کی بدولت ادبی اور فنی تخلیقات میں ایک خاص رنگ بھی پیدا ہوتا ہے اور خاص طرح کی جذباتی اور رُومانی کشش بھی آتی ہے۔ رنگوں کی یہی بوقلمونی اور دلآویزی اور جذباتی اور رُومانی کشش ہے جس

نے زندگی کے ہر دور میں فنکاروں اور ادیبوں کو اس تصوّر کی طرف مائل کیا ہے جسے ہم نے رُومانیت کا اصطلاحی نام دیا ہے اور جو حقیقت میں ادیبوں اور فنی کاملوں سے پہلے عام انسان کے دل کی آواز بن کر فضا کو معمور و منوّر کر چکا ہے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ یہ "دل کی آواز" ہے کیا؟ اور دل کی اس آواز کی گونج ہمیں ادب اور فن میں کس کس انداز میں سُنائی دیتی ہے اور کس کس طرح اس نے دل کے گوشوں سے نکل کر ادب اور فن کی جلوہ گاہ میں جگہ پائی اور پھر فلسفہ و حکمت کے ایوانوں میں باریابی حاصل کی ہے۔

مغرب کے ملکوں میں انگلستان، جرمنی اور فرانس اس تحریک کے آغاز اور مرکز رہے ہیں اور انہیں ملکوں میں بعض چیزوں کے ردِّعمل نے اس سے (یعنی رومانیت سے) تعلق رکھنے والے تصوّرات کو جنم دیا ہے۔ انگلستان میں رُومانیت کی تحریک بعض نعرے اپنے ساتھ لے کر آئی — "فطرت کی طرف لوٹو" "سادہ فطری جذبات کی طرف رُخ کرو" "آباؤ اجداد کی تاریخ اُن کی تہذیب، اُن کے رسوم اور اُن کے طور طریقوں میں پناہ تلاش کرو۔"

جرمنی میں رومانیت کی رنگینی اور حرارت گوئٹے، لسنگ اور شیلر کے کلاسیکی سکون کا ردِّ عمل تھی اور اس لئے رنگینی اور حرارت

کے رس میں ایک طرح کا معصومانہ جوش و خروش تھا۔ نادان، کمسن اور معصوم بچّوں کی طرح محسوسات کی دنیا میں بے خوف و ہراس جذب ہو جانے کی تمنّا اور طلسم و افسوں کے اَن دیکھے جہانوں میں پرواز کرنے کی آرزوئے بے پایاں۔

فرانس میں ادب و شعر کی رُومانیت بیان و اظہار کو کلاسیکی تکلّف اور تصنّع سے نجات دلانے اور آزاد کرلینے کی ایسی تحریک تھی جو حُسنِ سادہ کو اپنی پُرکاری سے دلوں کو تسخیر کرنے اور ان میں تاثیر کی حرارت و التہاب پیدا کرنے کا درس دیتی تھی۔

ان تین تحریکوں میں خاصا بُعد بھی ہے اور قُرب بھی اور قرب و بُعد کے ان درمیانی فاصلوں میں مفہوموں کی انتہائی لچک بھی ہے۔ اور معانی کی حد درجہ وسعت بھی۔ رومانیت آرزوؤں اور تمنّاؤں کے جوش و خروش کا نام بھی ہے۔ جذبات و احساسات کی سادگی، معصومیت اور پاکیزگی کا نام بھی۔ نفس کو اس کے قید و بند سے آزاد کرانے کی کوشش بھی اور اس قید و بند سے نجات دلاکر طلسم و اسرار کی ایک دنیا کو اپنانے کی تعلیم بھی۔ یہاں نظر حُسن کی طالب و جویا بھی ہے اور حُسن میں ایک انوکھے پن اور ایک وارفتگی کا نظارہ کرنے کی آرزومند بھی۔ اور لُطف یہ ہے کہ ان میں سے کوئی ایک تصوّر بھی بجائے خود رومانیت کے پورے مفہوم پر حاوی نہیں۔ ہر مفہوم میں ایک خاص ذہن یا نفس کی محدود تمنّاؤں کا عکس ہے۔ ہر نظر جس چیز میں تسکین

کا تصوّر کرتی ہے وہی چیز اُسے دوسری چیزوں سے زیادہ اپنا آدرش دکھائی دینے لگتی ہے۔ گویا تسکین کا یہ سامان حقیقت میں کسی ایک چیز یا کسی دوسری چیز میں نہیں بلکہ انسان کی نظر میں ہے جو ایک خاص انداز سے چیزوں کو دیکھتی ہے، اور دل کی اس کیفیت میں ہے جسے ہر جگہ وہی جلوہ نظر آتا ہے جس سے دل معمور ہو۔ گویا رومانیت کسی ایک چیز یا چند خاص چیزوں کے مجموعے کا نام نہیں بلکہ ان چیزوں کو ایک خاص طرح دیکھنے اور ایک خاص طرح محسوس کرنے کا نام ہے اور اسی لئے فلسفہ و حکمت نے اسے اپنا موضوع بنا کر اس کی تاویلیں پیش کی ہیں۔ ان تاویلوں میں اس چیز کی توضیح ہے جسے ہم رومانیت یا 'رومانی مزاج' کہہ سکتے ہیں۔

(Walter Pater) نے رومانی مزاج یا رومانی روح کی وضاحت کرتے ہوئے حیرت اور احساسِ حُسن کو اس مزاج یا رُوح کے بنیادی اور لازمی عناصر قرار دیا ہے۔ انسان حیرت اور استعجاب کے جذبے اور احساس کے ساتھ ان چیزوں کی جستجو کرتا ہے جن میں اُسے حُسن نظر آتا ہے اور اُسے اس جستجو اور سرگردانی میں ایک سُرور محسوس ہوتا ہے، ایک لذّت کا احساس ہوتا ہے۔ احساسِ حُسن کے بعد حُسن کی جستجو میں نکلنا اور اُسے حاصل کرنے کو اپنا مقصود بنانا، یہ اس رومانی مزاج کا دوسرا پہلو ہے۔ حُسن، ایک ایسا حُسن جو اپنی رعنائی میں منفرد اور لاثانی ہو، اس تلاش کا مطمحِ نظر ہے اور اسی

لئے اس کے حصول کے لئے نظر بے تابی تخئیل کی بلند پروازیوں کا سہارا ڈھونڈتی ہے اور یہ تخئیل اُسے ایک ایسی دنیا میں لے جاتا ہے جو ہماری دُنیائے آب و گِل سے مختلف بھی ہے اور دُور بھی، جس کے صبح و شام اِس دنیا کے صبح و شام سے زیادہ رنگین، دل نواز اور دیرپا ہیں اور اس دُور کی دنیا میں، جو امکان کی سرحدوں سے پرے ہے دل کی بے تابی کو قرار آتا ہے۔ گویا اس رومانی مزاج اور روح کی بنیادی خصوصیت حیرت و استعجاب ہے اور حُسن کا بے پایاں احساس۔ دوسری خصوصیت، ایسے حُسن کی جستجو جو اپنی خصوصیتوں میں غیر معمولی ہو اور تیسری خصوصیت تخئیل کی کارفرمائی، جس کی بدولت خیال کی ایک دلکش دنیا بنتی ہے۔

فلسفی ہیگل نے فن کی ارتقائی منزلوں کا ذکر کرتے ہوئے جمالیات میں رومانیت کا ایک خاص درجہ مقرر کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ فن اپنی ارتقائی منزلوں میں تین واضح مراحل سے گزرتا ہے۔ پہلا مرحلہ وہ ہے جس میں فن کی صورت مرکزی اور اشارتی ہوتی ہے۔ اس مرحلے پر مادّی عنصر، رُوحانی عنصر پر غالب رہتا ہے۔ دنیا میں فنِ تعمیر یا عمارت سازی کا فن عموماً اس مرحلے پر آکر ٹھہر جاتا ہے اور یہی مرحلہ اس کا آخری مرحلہ اور یہی منزل اس کی آخری منزل ہوتی ہے۔ فنی ارتقا کا دوسرا مرحلہ وہ ہے جسے اصطلاحاً کلاسیکی مرحلہ یا منزل کہا گیا ہے۔ اس مرحلے پر پہنچ کر فن کے مادّی اور روحانی عناصر میں تعاون پیدا ہو جاتا

ہے اور مادّے کی ٹھوس قدریں رُوح کی نازک اور لطیف قدروں سے ہم آہنگ ہو کر اس میں زیادہ وقار پیدا کر دیتی ہیں۔ ہیگل کے نزدیک فن کی اس منزل ارتقار کی بہترین نمائندگی بُت تراشی کے فن میں ہوتی ہے۔ فنّی تجربے کا تیسرا مرحلہ یا اس کی ترقی کا بلند ترین درجہ اور مقام وہ ہے جب مادّی عنصر، رُوحانی عنصر کا تابع نظر آتا ہے اور جمال کی قدریں جلال کے مظاہر پر غالب آ کر اُسے نظر نواز اور دل نشین بنا دیتی ہیں۔ فن کی اس منزلِ بلند کا نام رومانی منزل ہے۔ موسیقی، مصوّری اور شاعری کا مقام یہی ہے۔

ہیگل کی یہ تقسیم جمالیات اور فنون کی تاریخ میں مدّتوں تک بحث کا موضوع بنی رہی ہے اور ہیگل کے نظریات سے اختلاف کرنے کے باوجود ماہرین نے اُسے بنیادی طور پر تسلیم کیا ہے۔ ماہرین کے نزدیک ہیگل کے خیالات میں تھوڑی سی ترمیم کی گنجائش ہے۔ اس کے باوجود جمالیاتی تجربے اور تخلیق کی ہر بحث کے لئے یہ تقسیم بڑے اچھے نقطۂ آغاز کا کام دیتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس نے کلاسیکی اور رومانی فن کے جو مدارج مقرر کئے ہیں اور ان کی جو خصوصیات بیان کی ہیں اُنہیں ہم آج بھی اپنے فکر اور احساس کا رہنما بنا سکتے ہیں اور اس رہنمائی کے سہارے کلاسیکی اور رُومانی فن کی اچھی اور بُری دونوں خصوصیتیں واضح طور پر ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔

ہم جب کسی فنی تخلیق کے ساتھ یا مختلف فنی تخلیقات کے ساتھ کلاسیکی کی صفت استعمال کرتے ہیں تو ہمارا ذہن فوراً ایک خاص طرح کی سنجیدگی، متانت، وقار اور عظمت، جذبے اور احساس کی بلندی اور پاکیزگی اور اظہار و اسلوب کی رفعت اور تکمیل کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ گو اِن صفات کے پیچھے ایک خاص طرح کے تکلف اور تصنع کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ایسا تکلف و تصنع جو حرارت اور گداز سے محروم و نا آشنا ہے۔

اس کے مقابلے میں رومانیت اپنے جلو میں حرارت، گداز، آزادی اور خلوص کی صفات لے کر آتی ہے۔ گو اِن صفات پر کبھی کبھی بے باکی اور تخیل کی بے راہ روی کے بادلوں کا سایہ بھی دکھائی دیتا ہے۔

رومانیت کے یہ گوناگوں تصورات دنیا کے تمام فنون میں مختلف صورتوں میں نمایاں اور منعکس انداز ہوتے رہے ہیں۔ اور مختلف ملکوں اور مختلف زمانوں میں ایک مخصوص فضا اور ماحول اور اس فضا اور ماحول کے پیدا کئے ہوئے نفسیاتی اثرات نے گوناگوں شکلیں اختیار کی ہیں۔ رومانیت کی ان گوناگوں شکلوں میں جہاں ایک طرف کسی مخصوص زمانے کے مزاج کا پرتو نظر آتا ہے، دوسری طرف ان فن کاروں کے مزاج اور رنگِ طبیعت نے بھی اپنا اثر ڈالا ہے جو مختلف فنی تخلیقات کے خالق بنے ہیں۔ یہی وجہ

ہے کہ جب ہم رومانیت کے تصور کا جائزہ لینے بیٹھتے ہیں تو ہمیں یہ سوچنا اور دیکھنا پڑتا ہے کہ جائزہ لیتے وقت کس خاص مقام، کس خاص زمانے اور کس خاص صنفِ فن کی رومانیت ہمارا مقصود ہے۔ اس لئے کہ رومانیت نے جہاں ایک طرف اپنے ساتھ بعض ایسے مفاہیم وابستہ کرلئے ہیں جن کا عکس فن کی ہر صنف میں نظر آتا ہے وہاں دوسری طرف ہر صنف کے رشتے کے ساتھ اس کے بعض پہلو زیادہ اور بعض کم نمایاں ہوتے ہیں۔ چنانچہ یہی صورت افسانے اور رومانیت کے رشتے کے معاملے میں ہے۔

افسانے یا افسانوی ادب کے ضمن میں جب "رومان" کا نام لیا جاتا ہے تو اس سے بہ یک وقت جتنے معنی مراد لئے جاتے ہیں ان کی فہرست خاصی طویل ہے۔ تاہم اس طویل فہرست میں سے چند چیزوں کو الگ کیا جائے تو جو خاص معنی سامنے آتے ہیں وہ یہ ہیں:

رومان ایک منظوم کہانی یا ایسا نثری قصہ ہے جس میں لکھنے والا شاعرانہ تخیل و تصور کو اپنا رہبر بنائے۔

رومان ایک روایتی داستان ہے جسے عوام میں دلچسپی سے سُنا اور پڑھا جاتا ہو۔

رومان ایک کہانی ہے جس کا ماخذ تاریخی، نیم تاریخی یا روایتی

واقعات ہوں اور جس میں جرأتِ مردانگی اور دلیری کے حیرت انگیز قصّے بیان کیے جائیں۔

رومان ایک ایسی کہانی ہے جس کی بنیاد کبھی سرتاسر غیر فطری واقعات اور عناصر پر ہو اور کبھی ایسے غیر معمولی کارناموں پر، جو ہمارے مشاہدات کی حد میں نہ آتے ہوں۔

رومان ایک ایسی کہانی ہے جس میں اتفاقات اور حوادث قسمتوں کے بنانے یا بگاڑنے میں اتنا حصّہ لیتے ہیں کہ آدمی زندگی کی منطق کو بے معنی اور بے حقیقت سمجھنے لگتا ہے۔

رومان انسان کی جذباتی شدت اور اس کے شدید ردِّ عمل کی کہانی ہے۔ جہاں تخیّل کے پیدا کیے ہوئے حالات، تخیّل کی آغوش میں پرورش پائے ہوئے کرداروں کے مزاج اور فطرت میں انقلاب کا پیش خیمہ بنتے ہیں۔

مختصر یہ کہ رومان ایک ایسی کہانی کا نام ہے جو معمولی کے بجائے غیر معمولی، ظاہر و واضح کے بجائے پوشیدہ اور پُراسرار اور حقیقی کے بجائے تخیلی پر زور دیتی ہے۔ اسے زندگی کی سادہ حقیقتوں سے نہیں بلکہ تخیّل و تصوّر کی تخلیق کی ہوئی رنگین چیزوں سے تعلق و وابستگی ہے۔ اس طرح گویا رومانیت حقیقی یا تخیلی زندگی کی اس حقیقت یا اُس حقیقت کا نام نہیں۔ اصل میں یہ ایک خاص طرح کا تصوّر یا اندازِ نظر ہے جو ایک طرح کی چیزوں کو اپنا کر سینے سے لگاتا

ہے اور دوسری طرح کی چیزوں سے آنکھ بچاکر نکل جاتا ہے۔ اس کی آنکھیں زندگی کے حقائق میں ایسے پہلو تلاش کر لیتی ہیں جو نور کے سانچے میں ڈھلتے اور رنگینی کی آغوش میں پلتے بڑھتے ہیں۔ رومانی افسانہ نگار اس معنی میں کوئی دیوانہ نہیں جو نعرۂ مستانہ اور جلوۂ بے باک کو اپنا مقصدِ حیات سمجھتا ہو۔ اُس کی مستی میں بھی ہوشیاری کا یہ پہلو موجود ہے کہ جب وہ کوئی کہانی سُنانا چاہتا ہے تو اُس کا تانا بانا ان چیزوں سے نہیں بنتا جو ہمارے آپ کے معمولی تجربے میں آتی ہیں۔ اس کا خام مواد اس تجربے کے وہ رخ ہیں جن تک عام نظر کی رسائی نہیں۔ اُسے صحنِ چمن میں کھلے ہوئے قرمزی گلاب میں محض ایک سادہ رنگ نہیں بلکہ کسی پری وش کا رنگِ رُخ اور عکسِ جمال دکھائی دیتا ہے۔ اُسے اپنے سامنے سے گزر جانے والی دُخترِ دہقان میں زندگی کی سب سے نچلی سطح سے تعلق رکھنے والی سادہ و معصوم دوشیزہ کا عکس نظر آنے کے بجائے اپنے خوابوں کی پری اور اپنے عالمِ تخیل پر حکمرانی کرنے والی ملکہ کا جلوہ دکھائی دیتا ہے۔ مختصر یہ کہ اُس کے چشم و گوش ایسے جلوے دیکھنے اور ایسی صدائیں سننے کے عادی ہیں جنہیں تخیل کا ساحر مقصد آفریں زندگی کے پردوں میں سے کھینچ کر باہر لاتا ہے۔

فن کار یا افسانہ نگار کا یہی فنی یا حُسن کارانہ اندازِ نظر ہے جو کہانیوں میں رومانیت کا رنگ بھرتا ہے اور یہی رنگ ہے جسے ہم رومانی فضا

کا نام دیتے ہیں اور یہی رُومانی فضا ہے جس کی تخلیق دل کی اُس کیفیت سے ہوتی ہے جسے رُومانی کیفیت کہا جاتا ہے اور جو نعرۂ بانگ سے ہرگز حاصل نہیں ہوتی۔ یہ دولت، یہ احساسِ جمال، سادگی میں سے رنگ چُرا سکنے کی یہ قوت و صلاحیت فطرت کا عطیہ ہے۔

اس اندازِ نظر یا اسلوبِ فکر و تخیّل نے ماضی کی یادوں کو حال کی دنیا میں لانے کا سبق عام کیا ہے۔ اسی کی بدولت وقت کے دُھندلکوں میں چھپا اور ڈھکا ہوا حُسن حال کی جگمگاتی روشنی میں آتا اور اس روشنی کو اپنے دُھندلکوں کا تھوڑا عکس دے کر حسین تر بنا دیتا ہے ـــــ اور روشنی اور دُھندلکوں کا یہ امتزاج کہانی کو (رُومانی کہانی کو) حقیقی کہانی سے زیادہ بامعنی بنا دیتا ہے۔

کہانی میں رومانی فضا پیدا کرنے کے جو وسیلے رومانی افسانہ نگاروں نے استعمال کئے اور جن سے کہانی کو عام کہانی سے زیادہ دلکش بنا لیا ہے، ان میں دھندلکوں میں چھپے ہوئے ماضی اور اس ماضی کے بُعد و فصل کو بڑا دخل ہے۔ اس لئے ان پردوں کے پیچھے چھپے ہوئے کردار ہمیں اپنے دیکھے بھالے کرداروں سے زیادہ حسین، زیادہ پُر وقار اور زیادہ مہتم بالشان معلوم ہوتے ہیں۔

وقت کے بُعد کے علاوہ دوسری چیز جو رومانی فضا کی تخلیق، تزئین اور تکمیل میں حصّہ لیتی ہے، وہ مناظر کی اجنبیت ہے ہم اس

منظر کے تصور پر وجد کرتے اور سر دھنتے ہیں جو ہم نے کبھی نہیں دیکھا اور کسی دُوربین نظر نے ہمیں دکھایا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ رومانی افسانوں میں مناظر کا نقش ہمیشہ تیکھا اور نظر میں کُھب جانے والا ہوتا ہے اور اِسی نقش کا تصور ہمیں ان دیکھے جہانوں کی گلگشت کراتا ہے۔

رومانیت اور رومانیت کی پیدا کی ہوئی رومانی فضا میں گزرے ہوئے چند لمحوں کا ہاتھ ہے۔ نظر کے پیدا کئے ہوئے رنگین مناظر کو حرارت اور زندگی اس جذباتی جوش اور شدت سے ملتی ہے جو ماضی کی یادوں اور نادیدہ تصورات و مناظر کو حقیقت کا لباس پہناتی اور دیدہ وروں کو اُن کا گرویدہ و شیدائی بناتی ہے۔ جذبات کا یہ جوش، شدت اور حرارت ہر رُومانی تجربے اور خصوصیت سے اُس تجربے کا ناگزیر عنصر ہے جسے کہانی کا رُوپ ملتا ہے۔

رومانیت کو اور اس لئے رومانی فضا ——— اور رومانی فضا والی کہانیوں کو زندگی سے فرار کی ایک کیفیت اور اس کیفیت کا ایک مظہر کہا گیا ہے اور حقیقت میں زندگی سے "فرار" کی یہ کیفیت ہی اس تحریک اور اس تحریک سے پیدا ہونے والی تخلیقات کی جان اور اس کی مقبولیت کا راز ہے۔ انسان پر زندگی میں بار بار ایسے لمحے طاری ہوتے ہیں جب اس کی تھکن، اس کی اُکتاہٹ، اس کی بیزاری اور اس کی مجبوری و بے بسی اُس کے دل میں یہ مبہم سی تمنا پیدا

کرتی ہے کہ کاش اس تھکن اور بیزاری، اس مجبوری و بے بسی سے
نجات ملے۔ یہی تمنا رومانیت کا سرچشمہ ہے اور اسی نقطے پر آکر
رومانی فن کار یا رومانی افسانہ نگار اور ہر انسان کا دل ایک دوسرے
سے ملتا ہے۔ رومانی افسانہ نگار کے افسانے اس تمنا کے حصول کا
راستہ دکھاتے اور وارفتۂ تمنا کو شاہدِ مقصود کی منزل سے قریب لاکر
اس کی تسکینِ قلب کا سامان بہم پہنچاتے ہیں۔ انھیں افسانوں کی فضا
انسان کو خوابوں کے افق پر لے جاتی اور تخیل کی بنائی ہوئی سحر و
افسوں کی وادیوں کی سیر کراتی ہے۔

اِس دنیائے سحر و افسوں میں، خوابوں کے اس افق میں شباب
کو وہ دنیا دکھائی دیتی ہے جو غیر فطری اور غیر حقیقی ہونے کے باوجود
دلکش اور حسین ہے اور پیری کو وہ جہان نظر آتا ہے جو طلسمِ فریب
پیدا کرتا ہے اور حیاتِ ابدی عطا کرتا ہے۔ رومانیت کی یہی خوبیاں
ہیں جنھوں نے ہر زمانے میں فن اور ادب کے مختلف شعبوں اور صنفوں
میں، خصوصیت سے کہانیوں میں دلچسپی اور دل آویزی بھی پیدا کی
ہے اور انقلاب کی راہیں بھی دکھائی ہیں۔ لیکن رومانی فن کار
اور رومانی داستان گو اور افسانہ نگار کی تخلیقات کو بہت کم رفعت
و عزت ملی ہے، جو حقیقت پسند، حقیقت پرست اور حقیقت
نگار کے حصے میں آئی ہے کہ وہ زندگی کے ابدی حقائق کا مصور بھی
ہے اور اس کے اخلاقی اور روحانی مقاصد کا ترجمان بھی۔ اِس

میں شبہ نہیں کہ انہوں نے افسانہ گوئی کا منصب پورا کرتے ہوئے
اسے رمز و کنائے اور ایجاز و اختصار کے حُسن سے آشنا کیا ہے
اور تخیل کی مدد سے ایسے منظر، ایسے واقعات اور ایسے کردار
وضع کئے ہیں کہ حقیقت پسند ان کی مثل پیش کرنے سے عاری
ہے، لیکن یہ سب کچھ اس لئے ہے کہ زندگی سے بے تعلق ہوجانے
کے بعد اور مشاہدے کی جگہ، تخیل و تصوّر کو اپنے تجربے اور تخلیق
کی بنیاد بنانے کے بعد اس کا کام بہت آسان ہوجاتا ہے۔ اور
فن کی بارگاہ میں جو کچھ خونِ جگر کھائے بغیر میسّر آجائے اُسے ابدیت
کا شرف حاصل نہیں ہوتا۔

مگر رومانیت نکتہ چینوں کی اس نکتہ چینی اور سخت گیروں کی
اس سخت گیری پر مُسکراتی اور اپنے گوشۂ عافیت میں بیٹھی اپنی ابدیت
کے یقین کے سہارے زندہ ہے۔ رُومانیت بعض باتوں میں حقیقت
کی ہم سر نہیں اور اس لئے بعض حیثیتوں سے اس کی رسائی اس کی
عظمت تک نہیں، لیکن اس کی بعض باتیں ہیں جو اس کی ابدیت کی
ضامن ہیں اور جن کی بنا پر اس کی جگہ ہر کس و ناکس کے دل میں
ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بعض باتوں میں وہ "حقیقت" کی ہم سر نہیں لیکن
بعض باتیں ایسی بھی ہیں جو صرف "رومانیت" کے حصّے میں آئی ہیں۔
اور "حقیقت" ان سے محروم ہے۔ جو باتیں حقیقت کا عیب سمجھی
جاتی ہیں، رومانیت کا دامن اُن سے پاک ہے ــــــ "رومانیت"

حقیقت کی طرح جبّہ و دستار پہن کر واعظوں کے منبر کی شیدائی نہیں، وہ "حقیقت" کی طرح زندگی کے معمولی، بے حیثیت اور بعض اوقات ناخوشگوار موضوعات کو اپنی زندگی کا سہارا نہیں سمجھتی۔ وہ مشاہدے کی فراہم کی ہوئی تفصیلات کے کانٹوں میں اُلجھ کر نہ اپنا دامن چاک کرتی ہے اور نہ اپنے مخاطب کو اس میں اُلجھا کر اس کے دل و جگر کا خون کرتی ہے اور یہی چیزیں ہیں جن کی بنا پر ہر زمانے میں رومانیت کو ہمارے دلوں کا قرب حاصل رہے گا۔

اس قرب اور ابدیت کی ایک ضمانت اور ہے — حقیقت جو اپنے آپ کو رومانیت سے بہتر و برتر جانتی اور اس کے سامنے سر اُٹھا کر چلتی ہے۔ قدم قدم پر نہ سہی لیکن اپنے سفر کی آخری منزلوں میں، اپنے تصوّر کی بلند ترین اور ارفع ترین مقامات پر رومانیت کی دست نگر اور محتاج ہے۔ حقیقت کی آخری منزل اور ارفع ترین مقام وہ ہے جب اس کا باریک بیں مشاہدہ، اس کا اخلاقی مقصد و منصب اور اصلاحی جذبۂ احساس اُسے مثالیت کی حدوں میں داخل کرتا ہے۔ یہ مثالیت جو حقیقت نگار کے فن کی معراج ہے۔ تصوّر کے سہارے کے بغیر حاصل نہیں ہوتی۔ تصوّر کے اسی سہارے کا نام رومانیت ہے اور اس لئے جب تک فن ادب اور افسانوی ادب میں حقیقت کا تصوّر زندہ و باقی ہے اور جب تک حقیقت کا یہ تصوّر اپنے ارفع ترین مقام تک پہنچنے کا آرزومند

ہے، رومانیت زندہ و باقی ہے۔ اگر "حقیقت" ابدی ہے تو اس حقیقت کو "مثالیت" کا رُوپ دینے والی "رومانیت" بھی ابدی ہے اور اس سیدھی سادی اور واضح منطق کو جھٹلانا آسان نہیں۔ "حقیقت افسانے کا جسم ہے۔ "رومانیت" حقیقت کے بلند ترین تصور یعنی "مثالیت" کی رُوح ہے۔ جسم و جان میں کیا چیز باقی اور کیا فانی ہے۔ اور کون کس کا محتاج ہے؟ —
اس سوال کا جواب اتنا بدیہی ہے کہ اس کی تلاش میں بغلیں جھانکنے کی ضرورت نہیں۔

رُومان کے اس وسیع علمی اور اصطلاحی مفہوم کے علاوہ اس کے جس مفہوم نے افسانوی ادب اور خصوصیت سے افسانوں میں جگہ پائی ہے وہ محبت کا وہ مفہوم ہے جسے انسان نے ہمیشہ اپنی زندگی کا سب سے دلچسپ اور کیف آور مشغلہ جانا ہے۔ دو دلوں کے باہمی ربط اور تعلّق کی کہانی اس مشغلے کی بنیاد ہے۔ چنانچہ افسانے میں انسانی زندگی کے جتنے حقائق کو موضوع بنایا گیا ہے، ان میں سب سے زیادہ جگہ افسانہ نگاروں نے محبت کو دی ہے۔ محبت نے افسانے کے پلاٹ، اس کی فنّی ترتیب، اس کی سیرت کشی، اس کے مقصد اور تاثر اور اسی طرح بہ حیثیت مجموعی اس کے فن پر بہت گہرا اثر ڈالا ہے۔ اسی لئے افسانہ نگاری کے فن کا ذکر کرتے وقت جب حقیقت اور صداقت کا ذکر کیا جاتا ہے تو

محبت اور افسانے کے باہمی تعلق کے سلسلے میں بہت سی باتیں کہنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

افسانے اور محبت کا رشتہ آج کا نہیں، یہ دونوں اسی دن سے ایک دوسرے کے فریب میں مبتلا ہیں جب فطرت نے محبت کا سحر آگیں جذبہ انسان کے دل میں بسایا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے جب افسانہ گوئی شروع کی تو پہلا جادو جس کے اثر میں ڈوب کر اس کے قصے نکلے، وہی محبت کا جذبہ تھا۔ تہذیب نے ترقی کی۔ زبان کی جگہ قلم نے لی اور محبت کی فتنہ پرور داستانیں کاغذی پیراہن میں ہم تک پہنچ گئیں۔ ان کی رنگینیوں نے ہر ہر قدم پر ہمیں اپنا دیوانہ بنایا، اور اب تک ہم اور ہمارے افسانے اس سحر سے آزاد نہیں ہو سکے۔ یہاں تک کہ افسانہ اور محبت ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم بن گئے ہیں۔

افسانوں میں عموماً جو محبت پیش کی جاتی ہے اور جو عام طور پر سب میں زیادہ دلکش اور دلفریب بھی سمجھی جاتی ہے وہ ایک نوجوان مرد اور نوجوان عورت کی محبت ہے۔ عشق کا یہی افسانہ ہے جسے ہر قوم نے اپنے ابتدائی احساس سے لے کر تہذیب کی انتہائی ترقی تک پہنچنے کے بعد تک دہرایا ہے۔ ہر قوم اس فریب میں گرفتار ہوئی۔ اور اس نے اسے اپنی سب سے بڑی خوبی جانا ہے۔ ہر قوم نے صرف اسی محبت کو اپنی اور دنیا کی تخلیق کا راز سمجھا لیکن

باوجود اس خیال میں متفق ہونے کے مختلف قوموں نے جس طرح اس عشق کا اظہار کیا وہ ایک دوسرے سے جداگانہ ہے اور ادب میں عموماً اور افسانے میں خصوصاً اس اختلاف نے ایک سے زیادہ ایک دلکش شکلیں اختیار کرلی ہیں۔

عشق یا زیادہ واضح لفظوں میں عورت اور مرد کی محبت کا پہلا مظاہرہ ادب میں اُس صورت میں ہوا جسے ہم کلاسیکی کہہ کر پکارتے ہیں۔

افسانوں میں کلاسیکی محبت کے جذبات کو ایک سے زیادہ ایک سحر آگیں طریقے سے پیش کیا گیا ہے، لیکن فن کار مصوّروں نے ایسے افسانوں کے لئے چند باتیں لازمی سی کرلی ہیں۔ اِس طرح کی محبّت کے افسانوں کا سب سے پہلا جزو اُن کی معصومیت ہے۔ یہ معصومیت عاشق و معشوق کی ذات کے علاوہ خود ان کے گرد و پیش پر بھی چھائی رہتی ہے۔ محبّت کے فریب میں مبتلا ہونے والے یہ عاشق و معشوق اپنے شباب تک محبّت کے نام تک سے ناواقف رہتے ہیں۔ لیکن محبّت کا جذبہ اُن کی فطرت میں ان کی پیدائش ہی کے وقت سے شامل ہوتا ہے، اس لئے ان کا احساس رفتہ رفتہ اس پوشیدہ حقیقت سے واقف ہوتا جاتا ہے۔ دونوں کو اپنے لئے کسی معبودِ محبّت کی تلاش ہوتی ہے۔ فطرت ان کا ساتھ دیتی ہے اور بھولے بھالے عاشق اور معشوق

ہمیشہ کے لئے ایک دوسرے کو مل جاتے ہیں۔ اس کے بعد دنیا کی ساری لذتیں انہیں صرف اپنی محبت میں حاصل ہوتی ہیں۔ وہ فطرت جواب تک خاموشی کے ساتھ ان کے دلوں کو گدگدا رہی تھی جس کے مختلف گوشوں سے اب تک محبت کے خاموش نغمے ان متوالوں کے کانوں میں گونج رہے تھے، ان کی ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ گلوں سے گل، بوٹوں سے بوٹے، شمشاد سے قمریاں اور خود نسیم کے نرم نرم جھونکوں سے جھومنے والی ڈالیاں بھی ایک دوسرے سے ہم آغوش ہو جاتی ہیں اور محبت کی نیند کے ماتوں کی گہری مدہوشی کے ساتھ تمام فطرت میں سناٹا سا چھا جاتا ہے۔ یہ کلاسیکی محبت جس کی پہلی کرن ازل کے دن چمکنی شروع ہو گئی تھی، اپنی تیز مگر معصوم، روشن مگر خاموش، رنگین مگر سکون پرور چمک کے ساتھ قدم بڑھاتی ہوئی آگے کو بڑھ جاتی ہے۔

کلاسیکی محبت میں معصومیت اور فطرت کی تحریکات کو جتنا دخل ہے اس سے کچھ ہی کم حزن و یاس کو۔ بہت کم موقعے ایسے ہوتے ہیں۔ جہاں اس قسم کی محبّت کا انجام طرب و نشاط ہو۔ طرب و نشاط کی گھڑیاں آتی ضرور ہیں لیکن صرف چند لمحوں کے لئے اور وہ بھی اس لئے کہ دلوں کی تڑپ میں اور تیزی پیدا ہو جائے۔ دو محبت کرنے والے محبت کا نام لیتے لیتے اس پر قربان ہو جائیں اور دیکھنے والوں کے لئے یہ افسانہ ایک حیاتِ ابدی کا پیغام

بن کر رہے۔

اس طرح کی محبت کے افسانے اسی لئے لکھنے دشوار ہیں۔ افسانہ نگار کو ایک نہیں بیسیوں باتوں کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ اُسے عام دنیاوی سطح سے بلند ہو کر عشق کی داستان کو ایک ایسی دنیا میں لے جا کر پیش کرنا پڑتا ہے جہاں سے وہ خود بھی ناواقف ہے اور اس کے باوجود چاہتا ہے کہ دوسروں کے دلوں کو اس سے مسخر کرے۔ دوسری دشواری پس منظر کے قائم کرتے وقت پیش آتی ہے، جسے ہر ممکن طریقے سے اسی جذبۂ محبتت کا تابع بنانا پڑتا ہے، جس کے گرد وپیش میں وہ موجود ہے۔ آزاد فطرت کو کسی قید میں پابند کرنا صرف ایک بڑے فن کار ہی کے لئے ممکن ہے۔

کلاسیکی محبّت کے افسانوں میں سب سے زیادہ ضروری چیز یہ ہے کہ کہانی لکھنے والے کی نظر نفسیاتی گہرائیوں سے واقف ہو، اِس لئے کہ اِس قسم کے افسانے اسی وقت پورا اثر پیدا کر سکتے ہیں جب پڑھنے والے کے جذبات میں فوری ہیجان نہ پیدا ہو، اثر آہستہ آہستہ بڑھے اور آخر میں غیر محسوس طریقے پر وہ ایسے درجے پر پہنچ جائے جہاں جذباتی ہیجان اپنا پورا اثر دکھا رہا ہو۔ ایسے افسانوں کی مثال ایک ایسے دریا کی سی ہے جس کی سطح بالکل ہموار ہے، لیکن اس میں پانی حد سے زیادہ ہے۔ اس

ہموار سطح پر یہ پانی آہستہ آہستہ بہتا ہوا سمندر کے کنارے پہنچتا ہے اور اپنے دبے ہوئے جوش کو سمندر کی لہروں کے سپرد کر دیتا ہے۔ جوش پیدا ہوتا ہے لیکن اس سے بڑی ایک طاقت اُسے دبا دیتی ہے۔ ایسے افسانوں کی بھی بالکل یہی حالت ہے۔ افسانے کے ختم ہوتے ہوتے پڑھنے والے کے جذبات پر زیادہ سے زیادہ اثر پڑتا ہے۔ لیکن افسانے کا مجموعی اثر ان جذبات کو دبا دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان سب بلند فنی لطافتوں کا پیدا کرنا کسی مبتدی کا کام نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس طرح کے افسانے ہر ادب میں نسبتاً کم ہیں۔ اُردو میں ان کی اچھی مثالیں نیاز کے بعض افسانوں میں ملتی ہیں۔

محبت کا جو جذبہ افسانوں میں عام طور پر پایا جاتا ہے، وہ رومانیت ہے۔ رومانی افسانے یا ایسے افسانے جن پر کسی نہ کسی طرح رومانی جذبات چھائے ہوئے ہیں اردو میں بھی اچھی خاصی تعداد میں ہیں۔ یہ افسانے بھی عام عشقیہ افسانوں سے کسی قدر مختلف ہوتے ہیں۔ اور ان کے ہیرو اور ہیروئن بھی بعض حیثیتوں سے دوسروں سے ممتاز ہوتے ہیں۔

رومانی افسانوں کی فنی ترتیب میں بھی کلاسیکی افسانوں کی طرح مناظرِ فطرت کو بہت زیادہ دخل ہے اور اس قسم کے عشقیہ افسانے لکھنے والے افسانہ نگار عموماً خاص خاص موقعوں پر ان سے

کام لیتے ہیں۔ مثلاً سجاد حیدر نے اپنے رومانی افسانوں میں چاند اور اس کی مخصوص کیفیتوں سے اکثر عاشق و معشوق کے سوئے ہوئے جذبات کو جگایا ہے۔ اس سکون پرور چاندنی نے اکثر ان کے دلوں کو مسوس کر ان میں تڑپ پیدا کی ہے۔ انھوں نے اس کی کرنوں میں اپنے محبوب کے جلوے دیکھے ہیں۔ اس کے علاوہ دریا کی پُرسکوت روانی، رات کا سناٹا اور اس میں سوائے ایک پپیہے کے کسی آواز کا نہ سنائی دینا، ٹھنڈی ہوا کے جھونکوں کا محبوب کی زلفوں کو آکر ہلانا، یہ اور اسی قسم کی چیزیں ہیں جو رومانی افسانہ نگار فطرت سے حاصل کر کے ان کی مدد سے اپنے افسانے میں نئی رنگ و بو کے جلوے پیدا کرتے ہیں۔

ایسے افسانوں کے ہیرو کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے محبوب پر فریفتہ ہوتا ہے، اپنی دیوانگی کو چھپانے کے بجائے اُسے زیادہ سے زیادہ آشکارا کرتا ہے۔ اس کی باتوں میں جوش و خروش اور ہر کام میں بے چینی اور تڑپ کے آثار نمایاں ہوتے ہیں۔ وہ محبوب کو پاکر ہر چیز سے بیگانہ ہو جاتا ہے۔ وہ ہر چیز کا جلوہ صرف اسی میں دیکھنے لگتا ہے حتیٰ کہ اُسے کبھی خدا بھی ماننے کے لئے تیار ہو جاتا ہے، لیکن یہ صرف اسی وقت جس وقت کہ اس کا رُومانی جذبہ اس پر حکومت کر رہا ہو، ورنہ یہ بھی ممکن ہے کہ دوسرے وقت وہ محبوب کو بالکل بُھلا بیٹھے۔ وہ ایک ہی وقت میں شاعر بھی ہوتا ہے۔

اور فلسفی بھی۔ دنیا کا سب سے بہادر سپاہی بھی اور انتہائی بے وقوف انسان بھی۔ اس کا محبوب گوشت اور پوست کا نہیں ہوتا اور نہ وہ دنیا کے سامنے اُسے اس طرح لانا چاہتا ہے۔ وہ کبھی اُسے "تعلیٔ موسیقی" کہہ کر پکارتا ہے۔ کبھی اس کی ہر جنبش اس کے نزدیک "نقشِ ترنم" ہے۔ اس کی رفتار میں موسیقی کے پردے چھپے ہوئے ہیں، وہ عشق اور محبت کا موجد ہے۔ اس کا حسن "کائنات کی ساری چیزوں کا نچوڑ ہے" اور اس لئے اس کے بغیر زندگی بے کیف اور بے روح۔ وہ صرف دیکھنے کے لئے ہے "آزاد، رسیدہ آغوش سے دُور" یا بعض کے نزدیک عورت جو صرف محبت کرنے کے لئے پیدا ہوئی ہے، صرف ......" ایک لذّت ہے مجسّم، ایک تسکین ہے متشکل، ایک سحر ہے مرئی، ایک نُور ہے مادّی اور اس لئے وہ ہم پر حکمران ہے" یہ ہے رومانی محبوب کا سراپا۔ ہمیں یہ تک پتہ نہیں کہ اس کی شکل کیسی ہے؟ اس نے کیسے کپڑے پہن رکھے ہیں؟ اُس کا مجسّمہ کیسا دلکش ہے۔ لیکن اس کے باوجود ہم رومانی افسانوں کے محبوب پر فریفتہ ہونے پر مجبور ہیں۔ اور یہی ہے اُس کے آرٹ کی تکمیل۔ نیاز فتحپوری، مجنوں اور سجاد حیدر کے افسانوں میں رومانیت کے اِس مخصوص انداز کی جھلک جا بجا موجود ہے۔

افسانہ نگاروں کا رجحان روز بروز رومانیت کی طرف بڑھتا جا رہا ہے لیکن ان میں سے اکثر کی کوششیں انہیں غلط راستے کی

طرف لے جا رہی ہیں اور وہ رومانی جذبات پیدا کرنے کی کوشش میں افسانوں میں عریانی پیدا کر دیتے ہیں۔

عشقیہ افسانوں میں جو روش اب تک عام تھی اور اب رفتہ رفتہ گم ہوتی جا رہی ہے "مثالی محبت" کی تھی۔ لوگوں نے مثالی محبت کے مفہوم کو بالکل غلط سمجھ کر افسانوں کی بنیاد اس پر رکھنی شروع کر دی۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ افسانے کی فنی اور ادبی لطافتوں کا خون ہونے لگا۔ جہاں مثالی عشق پیدا ہوا وہاں یہی لازم ہو گیا کہ عاشق و معشوق اپنے ظاہری و باطنی محاسن میں دنیا کی بہترین مثال بن جائیں۔ ایسا ہونا بالکل غیر ممکن ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ایک غیر ممکن چیز کو اصلیت کا جامہ پہنا کر ہمارے سامنے پیش کیا جائے گا تو وہ کتنی بھونڈی معلوم ہوگی اس قسم کے مثالی عاشق و معشوق کلاسیکی اور رومانی عشق کے افسانوں میں تو کسی حد تک موزوں بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن عام عشقیہ افسانوں میں ان کا وجود کبھی پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھا جا سکتا۔ اس لئے مثالی عشق کے افسانے لکھتے وقت بھی یہ بے حد ضروری ہے کہ لکھنے والا حقیقت نگاری کو ہاتھ سے نہ جانے دے۔ حتی الامکان ہر ہیرو اور ہیروئن کو فطرت کے مطابق پیش کرے اور ان میں بجائے ان کا ایک ایک خد و خال نمایاں کرنے کے اس کے مجموعی تصور کو سامنے لائے تاکہ مثالی محبت کو پیش کرنے کا مقصد کسی حد تک پورا ہو سکے۔

ایسے افسانوں میں عموماً یہ بھی ہوتا ہے کہ محبت پہلی نظر میں اپنا گہرے سے گہرا اثر کرلیتی ہے۔ اس سے انکار نہیں ہوسکتا کہ جو محبت آخر میں مثالی حدتک پہنچنی ممکن ہے اس کی ابتدا بھی پہلی نظر میں ہو جائے گی لیکن اس کے یہ معنی تو نہیں کہ ابتدا اور انتہا میں کوئی فرق ہی نہ ہو۔ اس لئے موجودہ افسانہ نگاروں نے اس بات کو ملحوظ رکھا ہے کہ عشق کو رفتہ رفتہ اپنی انتہائی منزل تک پہنچنے کے لئے ضروری موقعے ملیں۔ اس کی کوئی نفسیاتی وجہ ہو۔ علی عباس حسینی اور اعظم کریوی کے عشقیہ افسانوں میں ایسی مثالیں آسانی سے مل جائیں گی۔

اچھے افسانہ نگاروں اور فن کی نزاکتوں کو سمجھنے والوں نے اس روش میں تھوڑی سی تبدیلی کرلی ہے اور اپنے افسانوں میں ایسے عشق اور محبّت کو جگہ دی ہے جسے کسی حدتک مثالی تو ضرور کہا جاسکتا ہے لیکن اس کی اکثر پابندیوں سے آزاد ہے۔ ایسے افسانوں کی تعداد روز بروز بڑھتی جارہی ہے۔ اور انہیں لوگ دوسرے عشقیہ افسانوں کے مقابلے میں زیادہ پسند کرنے لگے ایسے افسانوں کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ وہ عورت اور مرد کے عشق و محبت کو کسی سماجی پابندی کا تابع نہیں کرنا چاہتے۔ نہ رشتہ ان کے درمیان حائل ہوتا ہے اور نہ مذہب و ملت کی بندشیں۔ صرف عشق ان کا قانون ہے اور اس قانون پر عامل ہونے کے بعد وہ کسی

دوسرے قانون کی پروا نہیں کرتے۔ وہ اپنے قانون پر اس لئے ایمان رکھتے ہیں کہ اُن کے نزدیک یہی قانون فطرت ہے، اور فطرت دنیاوی جکڑ بندے سے بے نیاز ہے۔ وہ اُسے ٹھکراتی ہوئی ان زنجیروں کو پاش پاش کرتی ہوئی آگے بڑھتی چلی جاتی ہے۔ چونکہ اس قسم کی محبت سوسائٹی اور اخلاق کے نزدیک معیوب سمجھی جاتی ہے اِس لئے ضروری تھا کہ افسانہ نگار اپنے ہیرو اور ہیروئن کو سوسائٹی کے عام معیار سے بلند کردیں۔

ایسے افسانوں کے لئے لازمی ہے کہ اُن کے ہیرو اور ہیروئن تعلیم یافتہ اور روشن خیال ہوں۔ چنانچہ اس قسم کے جتنے اچھے افسانے اُردو میں ہیں ان میں اس بات کا التزام رکھا گیا ہے۔ مجنوں کے اکثر ایسے افسانے اس موقع پر بہترین مثال کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں۔ نئے افسانہ نگاروں نے جب اس روش کو اختیار کیا تو صرف اس نظریۂ محبت کو تو لے لیا اور اس کی فنی ترتیب اور اس کے ہیرو اور ہیروئن کے معیار سے بے خبر ہوگئے اور اس طرح حُسن عیب بن گیا۔

ایسے افسانوں میں محبت کا جو معیار پیش کیا گیا ہے اس کے متعلق اخلاقی نقطۂ نظر سے کوئی بلند رائے نہیں قائم ہو سکتی۔ لیکن فن کے اعتبار سے یہ افسانے کے لئے بہت موزوں ہے اس لئے کہ اس میں رُومانی، نفسیاتی اور مثالی عشق کی ساری خوبیاں

ایک جگہ آسانی سے جمع کی جا سکتی ہیں۔ مثلاً "خواب و خیال" اور "محبت کی قربانیاں" کے علاوہ کرشن چندر کے بعض افسانے۔

ایسے افسانوں میں فنی لطافتیں پیدا کرنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ افسانہ نگار خاص خاص موقعوں پر اخلاقی، سماجی اور سیاسی پابندیوں اور جذباتِ محبت میں ایک جنگ دکھائے اور ان چیزوں سے نفسیاتی عوامل کے ماتحت ایک خاص نتیجہ مرتب کرے۔ عموماً ایسے افسانوں کا انجام حزنیہ ہی ہو سکتا ہے، اس لئے خواہ مخواہ اس بات کی کوشش نہیں کرنی چاہیئے کہ وہ طربیہ ہو جائیں۔

اب تک محبت کے جو نظریئے پیش کئے گئے ان میں سے ہر ایک اردو میں کہیں نہ کہیں باہر سے آیا ہے۔ کلاسیکی محبت پر یونانی تخیل اور انگریزی آب و رنگ کا اثر ہے۔ رومانیت فرانس اور ترکی سے آئی ہے۔ مثالی محبت ایران سے حاصل کی گئی ہے۔ نفسیاتی محبت ان میں سے کئی ایک کے ملنے سے بنی۔ لیکن اکثر افسانوں میں عشق و محبت کی وہ مثالیں موجود ہیں جو ہندوستان کے مخصوص اثرات کے ماتحت جلوہ گر ہوئی ہیں۔ ایسی محبت میں ہر ہر قدم پر وہ رکاوٹیں محسوس ہوتی ہیں جو ہمارے معاشرے اور ہمارے مذہب کی وجہ سے ہم پر عائد ہو گئی ہیں۔ کم استعداد افسانہ نگار ان بندشوں کی پروا کئے بغیر جو جی میں آتا ہے لکھ مارتے ہیں اور اس لئے ان کے افسانے اکثر غیر فطری ہو جاتے ہیں۔ ایسے افسانوں

میں ضروری ہے کہ ہم اپنی سوسائٹی کی مخصوص پابندیوں کو بالکل نظر انداز نہ کردیں۔ اگر ہم ہیرو یا ہیروئن کو اس قید سے آزاد کرنا چاہتے ہیں تو اس کی کوئی معقول وجہ پیش کریں، اس لئے کہ کوئی شخص سوسائٹی کے قوانین کو اس وقت تک نہیں توڑ سکتا جب تک اس کے پاس اس کی کوئی نفسیاتی وجہ نہ ہو۔ اس لئے افسانہ نگاروں کو اس موقع پر بے حد احتیاط سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ وہ اگر کوئی غیر فطری بات دکھائیں تو اس کی غیر معمولی وجہ بھی موجود ہونی ضروری ہے۔

عشقیہ افسانوں کی جتنی مختلف قسمیں بتائی گئیں ان میں ہر ایک کی مخصوص ضروریات مختصر طور پر بیان کی گئیں لیکن اس کے بعد بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ان کی پابندی کرنے کے بعد ہر شخص بلند عشقیہ افسانے لکھنے پر قادر ہو سکتا ہے۔ اس لئے فن نے بعض ایسی باتوں کو اپنا ضابطہ بنایا ہے جن کا لحاظ ہر موقع پر افسانہ نگار کے لئے ضروری ہے۔

عشقیہ افسانوں میں سب سے پہلی احتیاط یہ ہونی چاہیئے کہ ہم حتی الامکان محبت کے مادّی عنصر کو زیادہ نہ اُبھاریں، اس کے ہیجان خیز اجزاء کو جہاں تک پوشیدہ رکھ سکیں رکھیں اور اس بات کی کوشش کریں کہ افسانہ پڑھنے کے بعد خود پڑھنے والا اس مادّی جذبے کا شکار ہو کر نہ رہ جائے۔ اس موقع پر یہ سوال کیا جا سکتا ہے

کہ ان مادّی جذبات کو بیان کرنا ہی حقیقت اور فطرت کے مُرادف ہے؟ اس میں شک نہیں کہ یہ بالکل ٹھیک ہے لیکن ہم انھیں مادّی باتوں اور عشق کی داستانوں کو ایسے لفظوں میں پیش کرسکتے ہیں کہ بجائے مادّی جذبات کو ہیجان میں لانے کے نہ ہماری فطرت کو رُوحانی جذبات یا فطرتِ انسانی کے بلند احساسات کی طرف مائل کریں اور ہم دو محبت کرنے والوں کے مادّی عشق سے ایک بلند سبق حاصل کریں۔

عشقیہ افسانوں میں محبت کے مناظر یا ایسے مواقع جہاں عاشق اور معشوق میں اظہارِ محبت کا جذبہ غالب ہے، زیادہ نمایاں ہونے چاہئیں، ورنہ محبت کی بلندی ان میں غائب ہوجائے گی۔ ایسے موقع پر لکھنے والے کو صرف تصنّع آفرینی سے کام لینا چاہیئے۔

عشقیہ افسانوں کے انجام، عموماً مبتدی کوشش کرتے ہیں کہ طربیہ ہوں۔ طربیہ افسانے بُرے نہیں ہوتے اور نہ حزنیہ افسانوں کو اس خاص موقع پر ان کے مقابلے میں اچھا کہا جاسکتا ہے لیکن ضروری صرف یہ ہے کہ افسانے کا انجام فطرت کے مطابق ہو۔ نہ اُسے خواہ مخواہ طربیہ بنایا جائے اور نہ حزنیہ۔ واقعات اور اُن کی رفتار اُسے جدھر چاہے لے جائے۔ جو انجام افسانے کے واقعات کی صورت میں ہونا لازمی ہے، وہی ہو، خواہ طرب،

خواہ حزن۔

یہ چیزیں تو ایسی ہیں جن میں بہت احتیاط کی ضرورت ہے۔ لیکن جو باتیں کہی گئیں ان کے علاوہ اگر افسانہ نگار دو باتوں کا اور خیال رکھیں تو ان کے افسانے زیادہ لطیف اور نازک بن سکتے ہیں۔

پہلے یہ کہ عشقیہ افسانوں کی ابتدا ہمیں اصل واقعات کے درمیان سے کرنی چاہیئے۔ ہم اپنے ہیرو یا ہیروئن کو ایسی حالت میں لوگوں کے سامنے پیش کریں جب ان پر عشق کا جذبہ اثر کر چکا ہے۔ اس صورت میں ایک بات یہ بھی ہوگی کہ افسانہ پڑھنے والا شروع ہی سے افسانے میں منہمک ہو جائے گا اور جو کیفیت اُس پر افسانے کا کافی حصہ پڑھنے کے بعد طاری ہوتی وہ بالکل ابتدا سے شروع ہو جائے گی۔

ابتدا کے متعلق تو یہ، اور انجام کے متعلق یہ کہ عشقیہ افسانوں کو اس طرح ختم کرنا چاہیئے کہ پڑھنے والے کے تخیل کے لئے بھی تھوڑی بہت گنجائش رہے اور وہ یقینی طور پر خود بخود ایسے نتیجے پہ پہنچ سکے جو ایسے افسانے میں پیش کئے ہوئے واقعات کے لئے لازمی ہے۔

یہ سب کچھ تو ان افسانوں کے متعلق ہے جنہیں عرفِ عام میں عشقیہ افسانہ کہہ کر پکارا جاتا ہے یا جن میں ایک جوان مرد اور

جوان عورت کی محبت کا ذکر ہوتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا محبت باوجود اپنی انتہائی وسعتوں کے صرف اتنی ہی محدود چیز ہے کہ اُسے عورت کی ذات سے وابستہ کر دیا جائے ؟

اس کا جواب وہ افسانے ہیں جو اب اُردو میں بھی عام ہوتے جا رہے ہیں۔ بہت سے افسانہ نگار اپنے افسانے کا موضوع انسانی فطرت کے مختلف پہلوؤں کو بناتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک میں افسانے کی فنی لطافتیں پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کسی افسانے میں محض بہن بھائی کی محبت دکھائی گئی ہے۔ لیکن اُسے زیادہ دلکش بنانے کے لئے اس میں افسانہ نگار نے رُومانی ترتیب اور پس منظر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ کہیں ماں اور بیٹے کی محبت اس حد تک دکھائی گئی ہے، جو فطرتِ انسانی کی اس حد سے گزر کر جسے 'ممتا' کہتے ہیں، رُومانیت کا درجہ حاصل کر لیتی ہے اور ایک ہی افسانے میں ماں اور بیٹے کی محبت کے علاوہ رومانی ترتیب اُسے زیادہ شاعرانہ بنا دیتی ہے۔ اس قسم کے افسانے کی مثال میں "حُسن کی قیمت" کو پیش کیا جا سکتا ہے، یا اگر کوئی رومانیت اور عشق کا بے حد دلدادہ ہے اور وہ محبوب اور عاشق کی حدود سے باہر نکل کر بھی رومانیت اور شاعرانہ محبت کی جستجو کرتا ہے تو آسانی سے میاں بیوی کے رشتے میں اس کے پیدا کرنے کی گنجائش ہے۔ جیسے

گرم کوٹ۔ اس میں شک نہیں کہ یہ رومانیت جیسا کہ اکثر افسانہ نگاروں کا خیال ہے شادی کے بعد باقی نہیں رہتی۔ لیکن اس کے باوجود سجاد حیدر نے اپنے دو ایک افسانوں میں اس قسم کی فنی ترتیب مہیا کر دی ہے کہ میاں اور بیوی کی محبت میں رومانیت کا لطف آنے لگتا ہے۔ یہ تو خیر ہے ہی، لیکن فن کے ماہر میاں بیوی کی محبت کے علاوہ خود آقا اور نوکر محبت میں، شاعر اور اس کے شعر کی محبت میں، سنگ تراش اور اس کے اپنے بنائے ہوئے مجسمے کی محبت میں، رومانیت اور شاعرانہ لطافت کی انتہائی گہرائیاں دکھا سکتے ہیں۔ حامد علی خاں کا افسانہ "پوسٹ ماسٹر" حمید احمد خاں کا افسانہ "سنگ تراش" یا "مصور کی موت" اور "صناع کا راز" ایسے افسانے ہیں جنہیں جذبۂ محبت کی بہترین مثال کہا جا سکتا ہے۔ پریم چند اور راشد الخیری کے افسانوں میں میاں بیوی کی محبت کی بہترین مثالیں موجود ہیں۔ ایک دوست دوسرے دوست کے لئے کس طرح قربانی دے سکتا ہے؟ یہ افسانے کا بہترین موضوع ہے۔ دوستوں کی محبت کے علاوہ اگر افسانے میں رومانی محبت کا شامل کرنا ضروری ہے تو آسانی سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک دوست نے اپنی محبوبہ کو محض اس لئے چھوڑ دیا کہ اس کا دوست اس سے محبت کرتا تھا۔

محبت کی تڑپ اگر رومانی محبت میں ہونی ممکن ہے تو دنیا کی کسی

دو چیزوں کی محبت میں آسانی سے یہ جذبہ پیدا کیا جا سکتا ہے جس طرح علی عباس حسینی نے "رفیقِ تنہائی" میں ایک بوڑھے کی تڑپ اور محبت کا اظہار اس کے کتے کی محبت سے کیا ہے۔ ضرورت ہے کہ اردو میں ایسے افسانے زیادہ لکھے جائیں، تاکہ محبت اور اُس کے مفہوم کا فرسودہ طریقہ ایک ادبی لطافت سے بدل جائے۔

۱۰

افسانہ اور حقیقت

لفظوں کی دنیا بھی ایک طلسم وافسوں کی دنیا ہے۔ انسان صبح سے شام تک اپنے مشاہدات، تجربات اور محسوسات لفظوں کے ذریعے دوسروں تک منتقل کرتا رہتا ہے اور یہ لفظ سننے والوں کے سامنے نت نئی تصویریں لاتے اور قلب و نظر کے لئے ایک نیا سماں فراہم کرتے ہیں۔ لیکن یہ نت نئی تصویریں، ان کا پیدا کیا ہوا رنگین اور دل آویز سماں اور ان دونوں چیزوں کی پیدا کی ہوئی کیفیت، نشاط و سرور انسان کی زندگی کا ایسا معمول بن گیا ہے کہ وہ غیر محسوس طریقے پر اس میں سے گزرتا رہتا ہے —— اور الفاظ ہیں کہ وہ برابر اپنے طلسم وافسوں کا عمل جاری رکھتے ہیں۔

لیکن انسان کا ایک معمول اور بھی ہے۔ وہ ہر آن کیفیتوں کی جن منزلوں کو غیر محسوس انداز میں طے کرتا ہے کبھی کبھی انہیں کشاں کشاں

عالمِ محسوسات میں بھی لے آتا ہے اور چھپی ڈھکی چیزوں پر سے تہ در تہ پردے اُٹھنے شروع ہوتے ہیں تو ایک ایسا طلسم سامنے آتا ہے کہ آنکھیں حیرت میں رہتی ہیں اور دل پر نئے عالم گزرتے ہیں۔ یہی حال لفظوں کی دنیائے طلسم کا ہے۔ ہمیں ہر آن لفظوں ہی سے سابقہ ہے اور ہمارے قلب و ذہن کا سارا کاروبار انہیں کے سہارے چلتا ہے۔ لیکن جب کبھی ہم لفظوں پر پڑے ہوئے حریری پردے اُٹھاتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ نہ جانے کتنی چیزیں ہیں کہ نظر کی اب تک وہاں رسائی نہیں ہوئی تھی۔

حقیقت اور افسانے کے دو سیدھے سادے لفظ بھی اسی نوعیت کے ہیں۔ ان دونوں لفظوں کو ہم کبھی کبھی نہیں، اکثر استعمال کرتے ہیں اور دونوں کو ایک دوسرے کی ضد سمجھ کر استعمال کرتے ہیں۔ حقیقت، ہمارے لئے عالمِ مشاہدات اور افسانہ عالمِ خیال کی تصویر ہے، جسے کوئی جھٹلا نہ سکے۔ وہ حقیقت ہے اور جس میں سچ کا شائبہ بھی نہ ہو وہ افسانہ۔ لیکن جب ان دو مانوس لفظوں کے ظاہری پیکر سے گزر کر ان کی معنوی تہوں میں اس کی گزر ہوتی ہے تو بات اتنی سیدھی سادی اور معمولی نہیں رہتی جیسی کہ نظر آتی ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ معمولی کو غیر معمولی سمجھنے والوں نے ان دو لفظوں کے سلسلے میں کیا کچھ سوچا اور کیا کچھ کہا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر ہم لفظ "افسانہ" کے اس مفہوم کو پیشِ نظر رکھیں جس میں کہانی

کی ہر قسم، ناول، مختصر افسانہ، داستان، حکایت وغیرہ شامل ہے تو اس کے مقابلے میں حقیقت کے متعلق ہمارا تصور کیا ہوگا؟ اور اس حقیقت اور افسانے میں باہم کیا رشتہ قائم ہوگا؟

پہلے سوال کے پہلے جزو کو لیجئے:

فن کی مختلف طرح کی تخلیقات کے متعلق گفت گو کرتے ہوئے یہ مسئلہ ہمیشہ مبصروں اور نکتہ سنجوں کے سامنے رہا ہے کہ فن کی کسی تخلیق میں حقیقت کو کس حد تک دخل رہا ہے، یا دوسرے الفاظ میں یہ کہ فن کار نے کسی فن پارے کی تخلیق کرتے وقت حقائق کی دنیا سے کس حد تک تعلق قائم رکھا ہے اور کس حد تک تخیل کا سہارا لیا ہے، اور اس تعلق اور بے تعلقی کا نتیجہ اس کی فنی تخلیق پر کیا پڑا ہے؟ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ فن اور فنی تخلیقات کی بحثوں میں حقیقت یا Realisme کا لفظ متعدد معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔

مثلاً جب کوئی فن کار اپنے فن کی فرسودہ روایات کو ترک کرکے اپنے فن کے اظہار کے لئے ایسے وسیلے اختیار کرتا ہے جن میں روایتوں کی زنجیریں ڈھیلی ہوتی اور بعض اوقات ٹوٹتی نظر آتی ہیں۔ تو ہم اس فن کار کو حقیقت پسند کہتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں روایت اور رسم کی قیدوں کے مقابلے میں ایک ایسی راہ جہاں فن کو زیادہ سہولت سے ظاہر ہونے اور سامنے آنے کے موقعے ملیں،

حقیقت یا حقیقت پسندی کی راہ ہے۔

حقیقت کو روایت یا روایت پسندی کے مقابلے کے علاوہ مثالیت یا عینیت (Idealism) کے مقابلے میں بھی پیش کیا جاتا ہے۔ زندگی میں انسان کو جن چیزوں سے یا جن تصوّرات سے سابقہ پڑتا ہے ان کی اچھائی بُرائی کے متعلق اس کے ذہن میں کچھ معیار ہوتے ہیں اور وہ چیزوں کو انہیں معیاروں سے دیکھتا اور انہیں کی کسوٹی پر کس کر ان کی اچھائی بُرائی کے مدارج قائم کرتا ہے۔ لیکن زندگی کا عام تجربہ یہ ہے اس کے گردوپیش کی چیزیں اسے شاذونادر ہی ویسی ملی ہیں جو اس کے معیارِ حُسن پر پوری اُترتی ہوں، اسی لئے ایسی چیزوں کی تمنّا اور آرزو جو اس کے معیارِ حُسن پر پوری اُترتی ہوں اس کی زندگی کا نصب العین، آدرش یا آئیڈیل بن جاتی ہے فنکار جو انسانی جذبات و احساسات کا ترجمان ہے اور اچھائی بُرائی کے معاملے میں اس کے حسّیات تیز تر اور نازک تر ہوتے ہیں، اس حُسن کے لئے زیادہ بے تاب نظر آتا ہے جس کی تمنّا تو سب کو ہے لیکن یہ تمنّا پوری کبھی نہیں ہوتی۔ اسی لئے وہ اپنے فن اور فنّی تخلیقات کو اسی نہ حاصل ہونے والے حُسن کی تمنّا سے سجاتا اور آباد کرتا ہے اور بالآخر اس کی آرزو اس کے فن پارے یا فنّی تخلیق کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اور آرزوؤں کی آغوش میں پلا ہوا یہ فن پارہ ایک ایسے تصوّر کی تصویر بن کر ہمارے سامنے آتا ہے جو حقیقت سے

دُور اور مثالیت سے قریب ہے۔ فن کا یہ تصور زندگی کے ہر دَور میں انسان کے ساتھ رہا ہے اور فن کی مختلف اصناف کی ہیئت اور اس کے حُسن و قبح پر اثر انداز ہوتا رہا ہے۔ حقیقت کا دوسرا مفہوم افکار کے اسی مثالی تصور کے مقابلے میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔

فنی بحثوں میں حقیقت کو ایک تیسرے مفہوم میں بھی استعمال کیا گیا ہے۔ فن کا موضوع بدیہی طور پر وہ کائنات ہے جس کا ہم مشاہدہ کرتے ہیں، جس سے ہر وقت دو چار ہوتے ہیں اور جو ہمارے ہر طرح کے تجربات کی بنیاد ہے۔ لیکن کائنات جس صورت میں ہمارے مشاہدے اور تجربے میں آتی ہے وہ صورت فن کا پیکر اختیار کرنے سے پہلے بہت سے مرحلوں سے گزرتی اور گزر کر نکھرتی اور سنورتی ہے۔ ان مرحلوں میں سب سے اہم اور سب سے مؤثر مرحلہ فن کار کے تخیل کا ہے۔ تخیل ایک سادہ صورت پر ایسے ایسے رنگ چڑھاتا ہے کہ یہ سادگی پہلے سے کہیں زیادہ دل آویز بھی ہو جاتی ہے اور مؤثر بھی۔ اس طرح گویا تخیل کی کارفرمائی کے بغیر زندگی کی کوئی حقیقت، فن کی حقیقت نہیں بنتی۔ لیکن کبھی کبھی تخیل کے سانچے میں ڈھل کر حقیقت کا رنگ رُوپ ایسا بدل جاتا ہے کہ اُسے حقیقت کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ فن کی یہی صورت اور فن کا یہی تخیلی تصور ہے جس کے مقابلے میں حقیقت کا لفظ استعمال ہوتا رہا ہے۔

اس سلسلے کی چوتھی کڑی وہ ہے جس میں ہم حقیقت کو جذباتیت کے مقابلے میں لاکر پیش کرتے ہیں۔ ہر فنی تخلیق، خواہ وہ زندگی کی کسی خارجی حقیقت کا عکس ہی کیوں نہ ہو، فن کار کی داخلی کیفیتوں یا دوسرے الفاظ میں اس کے جذبات و احساسات کی عکاسی اور ترجمان بھی ہوتی ہے۔ بے لوث خارجی (objective) عکاسی، مصوری اور ترجمانی کا گزر فن کی بارگاہ میں نہیں۔ یہاں ہر تصویر پر ایک داخلی رنگ (Subjective) کا پرتو ضروری ہے۔ لیکن کبھی کبھی یہ داخلی پہلو اس درجہ ابھرتا اور نمایاں ہوتا ہے کہ زندگی کے خارجی مظاہر کی صورت یکسر بدل جاتی ہے۔ حقیقت پسندوں نے داخلی کیفیت جذبے یا جذباتیت (Sentim-entalism) کے اسی غلبے کے خلاف احتجاج کیا اور حقیقت کا پرچم اونچا رکھنے کو اپنا منصب بنایا ہے اور یوں فن میں حقیقت کا وہ تصور پیدا ہوا جو جذباتی شدت اور جذباتیت کی ضد ہے۔

حقیقت کے یہ سب مفہوم جس طرح فن کی مختلف اصناف اور ان کی تخلیقات پر گفتگو، بحث اور تنقید کرتے ہوئے... استعمال کئے گئے۔ اسی طرح ادب کے ان شعبوں اور صنفوں کا جائزہ لیتے ہوئے اور فنی قدر متعین کرتے ہوئے اور زیادہ کثرت سے برتے گئے ہیں جن میں زندگی کے مختلف مظاہر کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ ادب کے ان شعبوں اور صنفوں میں سب سے پہلا نمبر افسانوی ادب

کا ہے جس میں حیاتِ انسانی کے داخلی پہلوؤں کے علاوہ،
انسان کے خارجی ماحول کی مصوّری کو ہمیشہ سے اہمیت دی جاتی
رہی ہے۔ انسانی زندگی اور اس کے خارجی ماحول اور افسانوی ادب
یا افسانے میں جو گہرا، قریبی، لازمی اور ناگزیر تعلّق اور ربط ہے،
اس کی بنا پر حقیقت کے لفظ نے ان مفہوموں کے علاوہ جن کا ابھی
ذکر ہوا اور بھی کئی مفہوم پیدا کر لئے اور ان مفہوموں [illegible] لفظ کے
استعمال نے ادبی تخلیق کے رجحانات و میلانات کو متاثر کیا اور
پھر ان میلانات و رجحانات نے افسانوی ادب میں بعض ایسے
اچھے اور برے پہلو نمایاں کئے جن سے ہر دور میں افسانوی ادب
اور ان کی گوناگوں تخلیقات کی راہیں متعین ہوئیں۔

ایک ایک کر کے ان مختلف پہلوؤں کا ذکر اور تجزیہ افسانو
کا مطالعہ کرنے والوں کے لئے یقیناً دلچسپی سے خالی نہیں۔ اس
سلسلے میں جو مفہوم سب سے پہلے ہمارے سامنے آتا ہے وہ سیدھا
سادا ہونے کے باوجود بے حد اہم ہے۔ اس مفہوم میں حقیقت
نگاری واقعات کے بے کم و کاست بیان تک محدود ہے اور
حقیقت نگار کی حیثیت کم و بیش وہی ہے جو فوٹو گرافر کی، جس کا کام
محض یہ ہے کہ سامنے آنے والی اور سامنے سے گزرتی ہوئی زندگی کو
مقیّد کر کے اُسے جوں کا توں تصویر کی شکل میں منتقل کر دے۔

افسانے میں حقیقت نگاری کا دوسرا مفہوم پہلے مفہوم سے کسی

قدر مختلف ہے۔ حقیقت یا حقیقت نگاری کا یہ مفہوم سمجھنے والے افسانہ نگار کو فوٹو گرافر نہیں کہتے اور نہ ان کے نزدیک یہ خیال درست ہے کہ ادیب یا افسانہ نگار جو کچھ دیکھتا ہے اُسے بے کم و کاست ضبطِ تحریر میں لے آتا ہے۔ اس کی نظر اور اس کے دیکھنے کا انداز اس لحاظ سے فوٹوگرافر سے مختلف ہے کہ وہ خصوصیت کے ساتھ عام چیزوں اور عام حقیقتوں کو اپنے مشاہدے کا مرکز و محور بناتا ہے کہ انہیں کا نام زندگی اور انہیں کی مصوری کا نام حقیقت نگاری ہے۔

تیسرا مفہوم صرف اُن مشاہدات اور واقعات کو حقیقت کے دائرے میں شامل سمجھتا ہے جو "ناخوشگوار" ہیں۔ اس طرح کی حقیقت نگاری صرف ایسی چیزوں کو، ایسے واقعات کو اور زندگی کے ایسے رشتوں کو اپنا تسلیم کرتی ہے جنہیں خواص اور ثقہ افراد کی نظر میں پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا اور مہذب مجلسوں میں جن کے ذکر پر بھی پابندی ہے۔

اس طرح گویا حقیقت نگاری کے موخرالذکر دونوں مفہوموں میں مواد کی نوعیت کے بجائے ان کے طریقِ انتخاب پر زور دیا جاتا ہے اور اس طریقِ انتخاب میں افسانہ نگار کی رہنمائی وہ میلان کرتا ہے جس کے ماتحت وہ ایک خاص نوعیت کے مواد پر نظر ڈالنے اور ایک خاص اسلوب سے پیش کرنے پر مائل اور مجبور ہوتا ہے۔

حقیقت نگاری کے تینوں مفہوم جیساکہ ان کی مختصر توضیح سے ظاہر ہے محض خیالی نہیں ہیں۔ یہ تصورات نقادوں اور مبصروں کے سامنے آئے ہیں اس لئے کہ افسانہ نگاروں کے افسانوں کی تخلیق میں ان کا واضح عکس نظر آتا ہے۔ لیکن ان تصورات پر محض تصورات کی حیثیت سے اور افسانہ نگار کی تخلیقات کی رہنمائی کرنے والے محرکات کی حیثیت سے نظر ڈالی جائے تو یہ اندازہ لگانے میں دشواری نہیں ہوتی کہ یہ تصورات خام اور ادھورے ہیں اور ان کی بنیاد کسی نہ کسی طرح کے فریبِ نظر پر ہے۔ مثلاً افسانہ نگار کو فوٹوگرافر اور اس کے طریقِ کار کو کیمرہ جیسی کل پرزوں والی چیز سے مشابہ سمجھنا اس لئے درست نہیں کہ افسانہ نگار اپنے سامنے گزرنے والی زندگی کو خواہ کتنی ہی توجہ سے دیکھے اور خواہ ان کی عکاسی میں کتنی ہی کاوش سے کام لے اس کی بنائی ہوئی تصویر کسی صورت میں بھی مکمل طور پر اصل کے مطابق نہیں ہوسکتی۔ ایک فن کار کی حیثیت سے، وہ بالکل غیر محسوس طور پر نظر کے سامنے آنے والی چیزوں میں انتخاب اور ترمیم اور اضافے کا عمل جاری رکھتا ہے۔ ایک منظر کو دیکھتے ہوئے اس میں سے کچھ جزئیات کو ترک کر دینا، کچھ میں نئے رنگ شامل کرکے انہیں ایک صورت دے دینا اور کچھ میں پچھلے مشاہدات کی جزئیات بڑھا کر انہیں زیادہ دل آویز بنا لینا اس کے لئے ناگزیر ہے۔ افسانہ نگار بہرحال ایک فن کار ہے اور اس لئے اس کی کوئی فنی تخلیق (یا کہانی)

اس کی شخصیت کی رنگ آمیزی سے خالی نہیں ہو سکتی۔ یہاں تک کہ اگر وہ اپنی کہانی کو شخصیت کے اس پرتو اور عکس سے الگ رکھنے کی کوشش بھی کرے تو اس کا اپنی کوشش میں کامیاب ہونا ممکن نہیں۔ فن کا، فنی تخلیقات کا اور اس سے بھی زیادہ کہانی کا یہی شخصی پہلو اور شخصیت کا یہی رنگ آمیزی ہے جس سے کہانی کی اہمیت بھی بڑھتی ہے اور تاثیر بھی اور یہی چیز ہے جس سے کہانی میں رنگِ ثبات و دوام پیدا ہوتا ہے۔

اسی طرح خصوصیت کے ساتھ، عام چیزوں کو کہانی کے مواد کے لئے منتخب کرنا یا خصوصیت کے ساتھ خوشگوار کی جگہ ناگوار سے رشتہ جوڑنا بھی محض ایک رجحان ہے اور اس رجحان کا تعلق انفرادی طبائع سے ہے۔ اس لئے اسے حقیقت نگاری سے تعبیر کرنا اور اسے تنقید اور کبھی کبھی طنز و تشنیع کا نشانہ بنانا درست نہیں۔

جب کسی لفظ کے اصطلاحی مفہوم میں اتنی وسعت پیدا ہو جائے اور نقطۂ نظر کے اختلاف کی بنا پر اس کے گرد معانی اور مفاہیم کا ایسا ہجوم ہو جائے جیسا کہ لفظ حقیقت کے گرد نظر آتا ہے تو اس کی منطقی تعریف بڑی دشوار ہو جاتی ہے۔ اور یہ بات آسان نہیں رہتی کہ اس لفظ کی تشریح ایسے جامع و مانع الفاظ میں کی جائے کہ وہ مختلف معانی و مفاہیم کو احاطہ کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ جب

ادیبوں، فن کاروں اور ادب وفن کے نکتہ دانوں اور نکتہ سنجوں نے اس کی منطقی تعریف کی طرف قدم بڑھایا ہے تو اس میں ایسے نکتے نکالے ہیں کہ حقیقت کے لفظ میں اس سے بھی زیادہ معنوی وسعت، لطافت اور نزاکت پیدا ہو گئی ہے جیسی معنی و مفہوم کے ان اختلافی پہلوؤں میں بھی نہیں ملتی جن کا ذکر ابھی کیا گیا — ذرا بعض تعریفوں پر نظر ڈالئے :

ہاتھورن جو انگریزی میں مختصر افسانے کے قافلہ سالاروں میں سے ہے، رومان اور ناول کا فرق بیان کرتے ہوئے حقیقت پسندانہ افسانہ اُسے کہتا ہے جس میں " رومانی فضا کی کمی ہو" چونکہ 'رومانی فضا' کی ترکیب بجائے خود کسی واضح مفہوم کی حامل نہیں اس لئے ہاتھورن کی تعریف کی وضاحت ان الفاظ میں کی گئی ہے کہ "قصے میں حقیقت کا مفہوم یہ ہے کہ قصہ گو زندگی کو اس کے اصلی رنگ اور اصلی انداز میں پیش کرنے کی کوشش میں "معمولی" اور "ناخوشگوار" سے اجتناب نہ کرے تو وہ حقیقت پسند ہے"

اس طرح حقیقت کا مفہوم خاصا وسیع اور لامحدود ہو جاتا ہے۔ اس کے شرائط میں ایک طرف تو یہ بات شامل ہو جاتی ہے کہ زندگی کو اس کے اصلی رنگ یا اصلی انداز میں پیش کیا جائے، دوسرے ایسی چیزوں سے نظر نہ چرائی جائے جنہیں معمولی سمجھ کر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ تیسرے ایسی چیزوں سے پرہیز نہ کیا جائے جو بعض لوگوں کے

نزدیک ناخوشگوار ہیں اور ممنوعات کی فہرست میں شامل ہیں۔اس کی وسعت میں اس طرح اور بھی اضافہ ہوجاتا ہے کہ جب کوئی فن کار زندگی کو اس کے اصلی رنگ میں پیش کرنا چاہتا ہے اور اس کا مشاہدہ کرتا ہے تو لازماً اس کے مشاہدے میں اس کے مخصوص اندازِ نظر، اس کے مخصوص جمالیاتی ذوق اور اس کے مخصوص رجحانات کا اثر ہوگا اور یوں جس چیز کو زندگی کا اصلی رنگ کہا جاتا ہے وہ اصلی ہوتے ہوئے بھی ہر صورت میں ایک سا نہیں ہوگا۔ زندگی اپنے حدود میں رہ کر بھی نظر اور ذوق کے اختلاف اور فرق کی بنا پر ہر جگہ ایک نیا رنگ اختیار کرے گی اور ایک نئے رنگ میں ہمارے سامنے آئے گی۔

فن کاروں کی شخصیت، مزاج، مذاق اور نظر کے اسی فرق نے ادب میں اور خصوصیت سے افسانوی ادب میں عملی اعتبار سے بڑی دلکش، دل آویز اور دل نشین صورتیں اختیار کی ہیں۔ ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں نے حقیقت کو اس کے حدود میں رکھتے ہوئے بھی اس پر اپنا ذاتی رنگ چڑھایا اور اس کے متعلق کوئی نہ کوئی مؤثر اصول اور نظریہ پیش کیا ہے۔ فن کاروں میں سے بعض کی کہی ہوئی باتیں سن لیجئے:

فیلڈنگ نے فن کار کا منصب بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "ہمارا منصب ہے کہ ہم اپنا کام ایک ذمہ دار مورخ کی طرح انجام

دیں اور سیرتِ انسانی کو ویسا پیش کریں جیسی کہ وہ ہے، نہ کہ ویسا جیسا کہ ہم اُسے چاہتے ہیں۔"

انگریزی کا مشہور ناول نگار اسکاٹ، جین آسٹن کی حقیقت نگاری کی تعریف کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ "اس نوجوان خاتون کو معمولی زندگی کے واقعات، احساسات اور کرداروں کے بیان کرنے کا خاص ملکہ ہے، لیکن جذبے اور بیان کی صداقت سے زندگی کی معمولی حقیقتوں کو دلکش بنا دینے کا جو نازک انداز آسے آتا ہے، اس سے میں نابلد اور ناآشنا ہوں۔"

ظاہر ہے کہ انداز کی یہ نزاکت، شخصیت کا ذہنی رنگ اور اس رنگ کا عکس ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا۔ حقیقت کی مصوری میں شخصیت اور شخصیت کے انفرادی رنگ کی جو اثر انگیزی لازمی و لابدی ہے اس کی طرف ای۔ ایم۔ فارسٹر نے اس طرح اشارہ کیا ہے کہ:

"زندگی کی تصویر خواہ حسین ہو، خواہ قبیح، خواہ افسردہ کن یا ولولہ انگیز اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہونی چاہیئے کہ وہ پڑھنے والے پر تصویر کے حقیقی ہونے کا تاثر قائم کرے۔"

فن اور ادب کے گوناگوں بدلتے ہوئے میلانات میں سے "حقیقت پسندی" کا میلان صرف ایک ہے لیکن صرف ایک میلان نے مختلف زمانوں میں فن اور ادب کو اور خصوصیت سے

موجودہ زمانے میں افسانوی ادب کی تخلیق اور اس کے فن پر جو گہرا اور دیرپا اثر ڈالا ہے وہ کسی اور چیز نے نہیں ڈالا، اس لئے کہ اس کے گوناگوں تصورات نے اور خصوصیت کے ساتھ اس آزادی نے کہ ہر فن کار کی حقیقت اس کے اپنے مشاہدے اور فکر کی انفرادیت کے رنگ میں رنگی اور رچی ہوئی ہوتی ہے اس کے میدانِ عمل میں لامتناہی وسعت پیدا کردی ہے۔ حقیقت کی پوری دنیا اور اس میں قدم قدم پر بکھری اور پھیلی ہوئی بے شمار چیزیں اس کا موضوع ہیں۔ ان بے شمار چیزوں میں نظر کے اختلاف سے جو لامحدود اضافے ہوتے ہیں وہ بھی اسی حقیقت کے رُوپ ہیں لیکن اس سے بھی بڑھ کر رومان و تخیّل کی لامحدود کائنات بھی اسی کی حقیقت افروز دنیا کا حصہ ہے، اس لئے کہ رومان و تخیل بھی بنیادی طور پر کسی خاص ذہن اور احساس کی تخلیق کردہ حقیقتیں ہیں اور اس لئے انھیں حقیقت کے دائرے سے خارج نہیں کیا جاسکتا۔ چنانچہ تصورات کی اس وسعت، میدانِ عمل کی اس فراخی و کشادگی اور سوچنے اور عمل کرنے کی اس بے پایاں آزادی نے افسانہ نگار کے ذوقِ فن اور شوقِ فراواں کو پوری طرح ظاہر ہونے کا موقع دیا ہے اور یہ گوناگوں محرکات افسانوں میں بعض ایسے رجحانات پیدا کرنے کا سبب بنے ہیں جن سے افسانہ موضوع اور فن دونوں حیثیتوں سے ترقی کی اس منزل تک پہنچ گیا ہے کہ اب تک ادب کی

کسی صنف کی رسائی وہاں تک نہیں ہوئی تھی۔

ترقی کے ان مدارج و مراحل میں سب سے پہلا نمبر فن کا ہے۔ فن کار سے حقیقت نگاری کے فن اور اسلوب کا یہ مطالبہ ہے کہ وہ زندگی کو اس کے اصلی رنگ روپ میں) دوسروں کے سامنے لائے۔ اس مطالبے نے فن کار (اس جگہ افسانہ نگار کہیئے) کو مشاہدے کے معاملے میں باریک بینی اور دقّتِ نظر کی اور صحیح اور مکمل مشاہدے کے بعد بیان کی صراحت، وضاحت اور صفائی کی طرف اور پھر مشاہدے اور بیان میں پورا خلوص اور دیانت برتنے کی طرف مائل کیا ہے اور یوں افسانوں کے ذریعے زندگی کی جو تصویریں ہماری نظر کے سامنے آتی ہیں ان سے ہمیں زندگی کو اس طرح دیکھنے، جاننے پہچاننے اور سمجھنے اور پھر اپنے تجربے میں وسعت اور گہرائی پیدا کرنے کا موقع ملتا ہے جیسے یہ تجربہ کسی اور کا نہیں، خود ہمارا ہے۔ موضوع اور فن کے ساتھ انتہا درجے کا اخلاص برتنے کے فنی رجحان نے افسانہ پڑھنے والوں کی دنیا کو حیرت انگیز اور ناقابلِ یقین حد تک وسیع کر دیا ہے اور افسانہ نگار کے عملِ تسخیر سے کائنات کا ذرّہ ذرّہ اُن کے عالمِ نظر میں رقص کرتا نظر آتا ہے۔

حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کے رُجحان اور دَورِ جدید کے علمی اندازِ نظر یا سائنٹیفک مزاج میں بڑی مطابقت ہے۔ اس سائنٹیفک مزاج نے فن اور اس کی تخلیقات اور خاص طور

پر افسانوی ادب کی تخلیقات اور ان کے اسالیبِ فن پر بہت گہرا اثر ڈالا ہے۔ حقیقت پسندی کا رجحان اپنے پیرو سے صحیح مشاہدے کا طالب ہے، وہ مشاہدے کی وسعت کے ساتھ فن کار سے اس کی بھی توقع رکھتا ہے کہ اپنی دیکھی بھالی چیزوں کی جزئیات سے پوری طرح واقف ہو کر ان کے اجزاء میں حسین و غیر حسین، موزوں و غیر موزوں، مؤثر و غیر مؤثر کا امتیاز کرے اور اس امتیاز کے بعد اخذ و ترک کے عمل سے اپنے فن کے لئے وہی چیزیں منتخب کرے جو اس کے فنی مقصد سے ہم آہنگ ہیں۔ یہی دونوں باتیں سائنس کے طریق عمل نے اپنے راستے پر چلنے والوں نے سکھائی ہیں۔ بے کم و کاست مشاہدہ اور بے لوث تجزیہ اس کے مسلک کے بنیادی اصول ہیں۔ انہیں دونوں اصولوں کو اپنا رہنما بنا کر سائنس استقراء کے ذریعے اپنے کلیات مرتب کرتی اور انہیں عمومیت کی سند دیتی ہے۔ یہ تیسری چیز بھی موجودہ دور کے حقیقت پسندانہ افسانوی ادب میں اس طرح داخل ہوئی ہے کہ افسانہ نگار مختلف افراد اور واقعات کے مشاہدے اور تجزیئے کے بعد انہیں کلیے کی شکل دیتا اور انفرادی چیزوں سے مرتب اور اخذ کئے ہوئے نتیجوں اور کلیتوں کو عام انسانی عمل پر منطبق کرتا ہے۔ اور اس طرح حقیقت پسندی کے سائنٹیفک مزاج نے افسانے کو زندگی کی صحت، اس کی وسعت اور "ٹھوس پن" سے روشناس اور

زندگی کے وسیع مفہوم سے آشنا کیا ہے۔

حقیقت پسندی کے رجحان اور عہدِ حاضر کے غالب جمہوری طرزِ فکر اور اندازِ نظر کے درمیان بھی ایک طرح کی مطابقت اور ہم آہنگی ہے۔ جمہوریت انسان کو مساوات کا سبق سکھاتی اور چھوٹے بڑے، اچھے بُرے اور عزیز و حقیر کے امتیاز کو مٹاتی ہے۔ اس کی نظر خواص سے زیادہ عوام اور امیر سے پہلے غریب پر پڑتی ہے۔ حقیقت نگاری کا سبق بھی یہی ہے۔ اس نے عام چیزوں کے مشاہدے اور ان کی مصوّری پر اور غیر معمولی کے مقابلے میں معمولی کی اہمیت پر زور دیا ہے اور یوں افسانہ نگار کے لئے موضوعات کا لامحدود سرمایہ مہیا و فراہم کیا ہے۔ افسانہ نگار کو سوچنے کے اس انداز میں قدم قدم پر اپنے عہد کے سیاسی، معاشرتی اور جمہوری مزاج سے تقویت ملتی ہے ـــــ اور یہ تقویت اس کے کام کو ایک اخلاقی اور رُوحانی جلا دیتی ہے اور اس طرح حقیقت پسندی کا جو عمل افسانے میں بظاہر محض فن کے پسندیدہ رجحان کا مظہر ہے، ایک مقدّس صورت اختیار کر لیتا ہے۔

حقیقت پسندی کے رُجحان اور حقیقت نگاری کے عمل نے افسانے کو ایک اور طرح بھی وسعت بلکہ معنویت دی ہے فسانے کو افسانہ لکھنے والوں نے ہمیشہ سے ماضی کی تصویر سمجھا ہے اور اس کے ذریعے ماضی بعید اور ماضی قریب کی مصوّری کرنے اور گزرے ہوئے

واقعات بیان کرنے کو اپنا فرضِ منصبی جانتا ہے۔ یہ رجحان بعض صورتوں میں اب بھی ہمارے افسانوں میں موجود ہے اور اس طرح افسانہ ہمیں محض ماضی کی داستان معلوم ہوتا ہے، اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ مختلف حیثیتوں سے ہمارے لئے دل چسپ اور دل نشین ہونے کے باوجود معنویت سے خالی ہوتا ہے۔ ہم اُسے اکثر ایک ایسی حقیقت سمجھنے پر مائل ہوتے ہیں جو خلا میں معلق ہے۔ وہ ہمیں آسمانوں کی سیر تو کراتا ہے لیکن ہماری زمینوں سے بے خبر اور نا آشنا ہے۔ حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کے نئے رجحان نے جس افسانے کو فن کی بے پایاں آزادی دی ہے، جس افسانے کو سائنٹیفک مزاج سے آشنا کیا ہے، جس کی پرورش میں جمہوری مساوات اور عام پسندی کا جذبہ شامل کیا ہے، اُسے ماضی کی سر زمینوں سے سر اُٹھا کر حال کی زندگی میں لایا ہے۔ اور زندگی جو کچھ تھی، اُس کے متعلق کچھ کہنے کے بجائے ہمیں اس زندگی کی کہانی سنائی ہے جو اب ہے۔ افسانہ نگار کی نظر بھی اب قاری کی طرح حال پر ہے اور اس طرح دونوں کے درمیان اشتراک کا ایک ایسا رشتہ قائم ہوا ہے جو زندگی کے ساتھ قائم ہے۔ حال کے ساتھ انسان کا دائمی رشتہ ہی زندگی کو اہم اور پُر معنی بناتا ہے اور یہی رشتہ قائم و استوار کر کے افسانہ نگار نے افسانے کو وہ اہمیت اور معنویت دی ہے جو اُسے اس سے پہلے حاصل نہیں تھی۔

حقیقت اور افسانے کے اس فنی تعلق اور افسانہ نگاری کی صنف میں اس کی اہمیت کے احساس نے افسانے کے فن کو جو غیر معمولی وسعت دی اور افسانہ نگار کے لئے امکانات کے جو اَن گِنت باب کھولے اس سے انکار ممکن نہیں۔ اِنہیں امکانات کی بدولت پچھلے پچاس سال میں افسانوی ادب میں ادب کی ہر صنف کے مقابلے میں جو ترقیاں ہوئیں، وہ حیرت انگیز ہیں۔ افسانہ فنی حیثیت سے برابر آگے بڑھ رہا ہے۔ زندگی کی مصوری، ترجمانی اور تنقید میں کوئی اس کا ہمسر نہیں نظر بلندی کی طرف رکھ کر اُس نے برابر قدم آگے کی طرف بڑھائے ہیں، لیکن اچھائی کے ان پہلوؤں کے ساتھ بعض پہلو ایسے بھی ہیں کہ جب افسانہ نگاروں نے پوری احتیاط سے کام نہیں لیا تو حقیقت پسندی کے اس قرب نے افسانے کو نقصان بھی پہنچائے ہیں اور بلاشبہ بعض اوقات اس نقصان کی نوعیت ایسی ہے کہ اُسے شدید کہا جا سکتا ہے۔ افراط تفریط ہر انسانی عمل میں اپنا رنگ دکھاتی ہے، چنانچہ افسانے کے معاملے میں بھی اس کے اثرات یہی ہوئے ہیں کہ حقیقت پسندی کے اثر سے افسانہ کبھی بامِ فلک پر پہنچا ہے اور کبھی تحت الثریٰ تک، کبھی اس کا بلند بغایت بلند کا مصداق ٹھہرا ہے اور کبھی اس کے پست نے بغایت پست کو بھی مات دی ہے۔

مثال کے طور پر زیاں کے چند پہلوؤں پر نظر ڈالئے:

یہ بات اس سے پہلے سامنے آچکی ہے کہ حقیقت زندگی کی وہ

صورت ہے جیسی کہ وہ اصلیت میں ہے۔ لیکن حقیقت کی یہ تصویر سچ پوچھئے تو اس حقیقت کی تصویر ہے جو فن کار یا افسانہ نگار کو نظر آتی ہے۔ افسانہ نگار خواہ چیزوں کو کتنا ہی بے تعلق ہو کر دیکھے، اور اپنی نظر کو خواہ کتنا ہی بے رنگ رکھنے کی کوشش کرے۔ اس کے انداز نظر میں اس کی شخصیت اور مزاج کا عکس نمودار ہو جانا لازمی ہے اور اس لئے جس چیز کو وہ حقیقت کہتا اور سمجھتا ہے، اصل حقیقت سے کسی نہ کسی لحاظ سے ضرور مختلف ہوتی ہے اور یوں نتیجہ یہ نکلا کہ اس کی بنائی ہوئی حقیقت کی تصویر ادھوری، نامکمل یا کم از کم یک طرفہ ہوتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اس ادھوری، نامکمل اور یک طرفہ تصویر میں اس کی روح ہی باقی نہ رہے اور دیکھنے والے ایک بے روح حقیقت کو اصل سمجھ کر ایک فریب میں مبتلا رہیں۔

حقیقت پسندانہ مشاہدے کی سب سے ضروری خصوصیت یہ ہے کہ مشاہدہ کرنے والا چیزوں کو ایک ایسی نظر سے دیکھے جس میں ذاتی پسند و ناپسندیدگی اور شخصی رجحان و میلان کو دخل نہ ہو۔ بے تعلق، بے لوث اور بے رنگ مشاہدہ ہی حقیقت پسندانہ مشاہدہ ہے اور ایسے ہی مشاہدے پر مکمل حقیقت نگاری کا انحصار ہے۔ اس بات کو اگر غور سے دیکھا جائے تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مشاہدے سے ذاتی میلانات کا رنگ خارج کر دیا جائے تو اس میں جذبات و احساسات کا وہ گداز باقی نہیں رہتا جس کے بغیر کسی چیز یا شخص پر ہمدردی سے نظر ڈالنا ممکن نہیں۔

موضوع کے ساتھ فن کار کی یہ بے تعلقی اور علیحدگی موضوع کو بے رنگ بنا دیتی ہے اور اس کے انسانیت کی بلند و ارفع سطح تک پہنچنے کے راستے میں حائل ہوتی ہے۔

کسی ایسی فنی تخلیق یا کسی ایسے افسانے کا تصور ممکن نہیں جو محض واقعات یا مشاہدات کے بے لوث اور بے رنگ بیان کی بنا پر دلکش اور مؤثر بنا ہو۔ اس طرح کی حقیقت نگاری جس میں فن کے کسی نہ کسی وسیلے سے کام نہ لیا گیا ہو، اگر مؤثر ہے تو وہ یقیناً ایک فنی معجزہ ہے اور یہ ظاہر ہے کہ معجزات کو کلیات کی حیثیت نہیں مل سکتی۔ اس لئے یہ نتیجہ نکلا کہ حقیقت اور فن کے اس ناگزیر رشتے میں فن کی حیثیت حقیقت کے دشمن کی ہے۔ افسانے میں فن کی یہ دشمنی اس طرح ظاہر ہوتی ہے کہ وہ واقعات کو سطحی طور پر تو حقیقت کی شکل دے دیتا ہے۔ لیکن حقیقت کی یہ شکل محض حقیقت کا فریب ہوتی ہے۔

عہدِ جدید کے افسانے کے سلسلے میں جس سائنٹیفک مزاج اور اس مزاج کے جس عکس اور اثر کا ذکر ابھی کیا گیا اس کا ایک پہلو یقیناً قابلِ توجہ ہے — اور یہ کہ سائنٹیفک مزاج اگر فن کارانہ احساس کا ہم عناں بلکہ تابع نہ ہو تو وہ ٹھوس حقیقتوں کو تو جنم دے سکتا ہے، لطیف فنی حقائق تخلیق نہیں کر سکتا۔ سائنس کو صرف حقائق عزیز ہیں، حقائق کے پیچھے جو صداقتیں یا جو ارفع انسانی قدریں چھپی ہوئی ہیں، اُن پر اس کی نظر نہیں پڑتی — اور فن حقیقت میں ان ٹھوس حقیقتوں کا نہیں بلکہ

ان سے پیدا ہونے اور اُن کی آغوش میں پرورش پانے والی غیرفانی قدروں کا پرستار اور اس لئے ترجمان و عکاس ہے۔ افسانے نے کبھی کبھی اس رفیع فنی حقیقت کو نظر انداز کیا اور اس لئے زک اُٹھائی ہے سائنس کی اندھادھند پیروی اور سائنٹفک مزاج کی کورانہ تقلید نے اُسے فنی حُسن سے محروم کر دیا ہے۔

سائنس کے اندازِ فکر اور اس کے پیدا کئے ہوئے ٹھوس مادی طریقِ کار نے فن کے لئے ایک اور خطرہ بھی پیدا کیا ہے اور اس خطرے سے افسانے کو ادب کی ہر صنف کے مقابلے میں زیادہ دوچار ہونا پڑا ہے۔ سائنس اور مادے کی پیروی اور اُس کی آستانہ بوسی اپنے پرستاروں کو جان کے مقابلے میں جسم کی طرف مائل ہونے کا حیوانی سبق سکھاتی ہے۔ اور بعض اوقات افسانہ نگار حقیقت کو جسم اور مادے کا مُرادف سمجھ کر اُسی کی مصوّری کرنے اور اسی سے تعلق رکھنے والی حقیقتوں کو اصل حقیقت سمجھنے لگتے ہیں۔

اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کا فن جسم کے خارجی مظاہر کا مصوّر اور ترجمان بن کر رہ جاتا ہے۔ جذبات، احساسات اور نفسیات کی نازک تر حقیقتوں تک پہنچنا اُن کے دائرۂ عمل سے خارج ہو جاتا ہے اور یوں وہ انسانیت کے بجائے حیوانیت کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ دورِ جدید کے افسانے میں جا بجا حیوانیت کا یہ میلان نمایاں ہے اور ظاہر ہے کہ یہ حقیقت پسندی کی ایک خاص روش اور اس کے محدود مفہوم کا پیدا

کیا ہوا ہے۔

لیکن جو لوگ افسانے کو مستقبل کی مقبول ترین اور فنی لطافتوں کے اعتبار سے نازک ترین صنف سمجھتے ہیں، انہیں ایک چیز سے تسکین ہوتی ہے اور وہ یہ کہ حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کے میلان نے افسانہ نگار کے راستے میں جو خطرے پیدا کئے ہیں، انہیں افسانہ نگار خطرے سمجھ کر اُن سے بچنے کو اپنا فنی منصب جانتا ہے اور حقیقت نگاری کی مشعل ہاتھ میں لے کر فن کی اس منزل کی طرف گامزن ہے جو حیاتِ انسانی کا مشاہدہ کئے بغیر، اس مشاہدے کو غور و فکر سے پختہ بنائے بغیر اور اس میں جذبے کا گداز شامل کئے بغیر ہاتھ نہیں آتی۔ ہر اچھے فن کار کی طرح ہمارے افسانہ نگار بھی جب تک مشاہدے، فکر اور جذبے کی ہم آہنگی کو اپنا منصب سمجھتے رہیں گے، اُن کا فن ترقی کی رفعتوں کی طرف قدم بڑھاتا رہے گا۔ اس میں شبہ نہیں کہ حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری ہی افسانے کے درخشاں مستقبل کی ضمانت ہے، لیکن فن کار کا کام یہ ہے کہ اس "حقیقت" کو غیر شاعرانہ اور غیر فن کارانہ نہ بننے دے۔ حقیقت کا ادراک کے ساتھ افسانے کا مستقبل "شاعرانہ حقیقت" کے ہاتھوں میں ہے کہ یہی حقیقت اصل میں انسانی حقیقت اور روحانی حقیقت ہے۔

۱۱

افسانہ اور مقامی رنگ

مقامی رنگ کی اصطلاح ہماری تنقید میں اس وقت داخل ہوئی جب سے پریم چند کے افسانوں کے پس منظر اور ماحول اور اس ماحول کے اثرات کا تجزیہ شروع ہوا اور اس تجزیے کے ساتھ ساتھ اس اصطلاح کے معنوی حدود متعین کئے جانے لگے۔ ہم جب پریم چند کے افسانوں کا ذکر کرتے ہیں اور اُن کے عہد بہ عہد رجحانات کا تجزیہ کرتے ہیں تو ان افسانوں میں سب سے پہلے ہمیں قومی زندگی کی بعض ایسی تصویریں نظر آتی ہیں جو اس سے پہلے افسانوں میں (یہاں تک کہ دوسرے قصوں اور داستانوں میں بھی) نہیں ملتیں۔ یہ تصویریں راجپوتوں کی قدیم زندگی اور بیسویں صدی کے شروع کی سیاسی بیداری اور سیاسی شعور کے ملے جلے رنگ سے بنی ہیں۔ یوں گویا ہمارے افسانوں میں قدیم راجپوتی زندگی اور اس کی گوناگوں روایتیں اور دیہاتی زندگی کے مختلف

پہلوؤں کو مقامی رنگ کی معنوی تعبیر سمجھا جانے لگا۔ اور یہ دونوں تصورات عرصے تک اس اصطلاح کے ساتھ وابستہ رہے۔ یہاں تک کہ اردو افسانے کی تاریخ میں مقامی رنگ اور دیہاتی زندگی کی مصوری ایک ہی حقیقت کے دو نام بن گئے۔ پریم چند اور ان سے متاثر ہونے والے ہم عصر افسانہ نگاروں میں علی عباس حسینی، سدرشن اور اعظم کریوی، ابتدائی دَور کے بعد کے درمیانی دَور کے افسانہ نگاروں میں اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی اور احمد ندیم قاسمی اور دَورِ جدید کے لکھنے والوں میں بلونت سنگھ "مقامی رنگ" کے اس رُخ کے کامیاب مظہر ہیں اور ان میں سے ہر ایک نے اپنے اپنے مزاج اور مذاق کے مطابق اسے افسانوں میں برتا اور اُسے زندگی کا ترجمان بنانے کے علاوہ فنّی حسن کا نمونہ بھی بنایا ہے۔

'مقامی رنگ' کے افسانے ہماری افسانہ نگاری کے ہر دَور میں لکھے گئے اور ہر دَور میں یہ رُجحان افسانے کی معنوی اور صوری ترقی کا ضامن بنا، لیکن ہم اپنے افسانوں کے اس پہلو پر نظر ڈالتے ہوئے یہ کبھی نہیں سوچتے کہ اس روش اور میلان کی فنّی حیثیت کیا ہے۔ ہم نے اسے بھی اسی طرح کی ایک اتفاقی چیز سمجھا ہے جیسی ہمارے افسانوں کی اور بہت سی چیزیں ہیں۔ حالانکہ ایسا نہیں۔ حقیقت میں مغرب کے افسانوں میں اس کا آغاز اور ارتقاء ایک خاص طرح کے فنّی احساس کا مظہر و ترجمان ہے۔ یہی فنّی احساس ہے جس نے ہمارے

نئے افسانے کی فنی نشو و نما میں بڑا حصہ لیا ہے۔

انگریزی کے مختصر افسانے میں اس میلان اور اس میلان سے پیدا ہونے والے فن کا اوّلین اور بعض حیثیتوں سے بہترین مظہر اور ترجمان آئرلینڈ کے معروف ناول نگار اور افسانہ نگار جیمز جوائس کے افسانوں کا مجموعہ ڈبلنیرز (Dubliness) ہے۔ اس مجموعے میں افسانہ نگار کے ایسے افسانے شامل ہیں جن میں اس نے شہر ڈبلن (Dublin) کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو موضوع بنایا ہے۔ ان افسانوں کو موضوع اور فن کے اعتبار سے ایک انقلابی رنگ کا حامل بھی کہا گیا ہے[۹]۔ اور ان افسانوں کی اس طلسمی کیفیت کی داد بھی دی گئی ہے جو اس لئے پیدا ہوئی ہے کہ ڈبلن ان کی ہیروئن ہے۔ جوائس نے ڈبلن کو اپنی ہیروئن بنا کر اس کے سراپا کی چھوٹی سے چھوٹی جزئیات بھی بڑے مزے لے لے کر اور ایسے سادہ اسلوب

---

[۹] اس بات کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ جب جوائس نے اپنے مجموعہ کے لئے کوئی ناشر تلاش کرنے کی کوشش کی تو اُسے سخت ناکامی ہوئی۔ ناشر (Dubliners) کے افسانوں کے انقلابی (انقلابی موضوع اور اسلوب کے نئے پن کے اعتبار سے) کو دیکھ کر کانوں پہ ہاتھ دھرتے تھے اور کہتے تھے کہ اسے بھلا پڑھے گا کون ؟۔

اور معصوم لیکن مؤثر شاعرانہ انداز میں بیان کی ہیں۔ اُس کی کھینچی ہوئی تصویروں کا رنگ آنکھوں میں کھبتا اور اس کے لفظوں کی موسیقی کانوں کی راہ دل میں جگہ بناتی ہے۔ ان لفظوں اور ان تصویروں میں ہر جگہ ایک گہرا جذباتی خلوص ہے۔ منظر کے حُسن اور جذبے کی شدّت اور خلوص کے امتزاج سے ان کہانیوں میں فن کا ایسا حُسن اور نزاکت ایسی پیدا ہوتی ہے کہ پڑھنے والا پہلی مرتبہ یہ محسوس کرتا ہے کہ کسی ایک مقام اور ماحول کی محدود زندگی میں بھی اس بات کے امکانات ہیں کہ اس کے سہارے پر عظیم سے عظیم کہانی لکھی جاسکتی ہے۔ جوائس کی ان کہانیوں نے کہانی کے فن میں 'مقامی رنگ' کی عظمت کا سکہ بٹھایا۔ یہ واقعہ ۱۹۱۴ء کا ہے۔ جب زمین کا سینہ توپوں کی گرج اور دھماکوں سے دہل رہا تھا۔ جنگ کے بلند ہوتے ہوئے شعلوں کی ہولناک زندگی میں (Dubliners) کا وُرود (یا اشاعت) ایک خشک اور مُرجھائے ہوئے پتّے کا درود تھا۔ جوائس نے 'مقامی رنگ' کو بنیاد بناکر جو کہانیاں ایک مجموعے کی صورت میں دنیا کے سامنے پیش کی تھیں اُنھیں لوگوں نے ڈرتے ڈرتے ہاتھ لگایا اور اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن آٹھ سال بعد شائع ہوا۔ لیکن جوائس نے جس اسلوب کی طرح ڈالی تھی اُس نے آہستہ آہستہ دلوں میں گھر کیا اور بالآخر ایک زبردست ادبی تحریک کی شکل اختیار کی۔

۱۹۲۰ء میں آئرلینڈ کا ایک مشہور افسانہ نگار فلیہرٹی (Flaberty) لندن آیا اور اس نے لندن کی زندگی پر کہانیاں لکھنی شروع کیں، اس لئے کہ اپنے خیال میں وہ اسی زندگی سے سب سے زیادہ واقف تھا، لیکن ایڈورڈ کاربٹ نے اُسے آئرلینڈ جانے کا مشورہ دیا۔ فلیہرٹی اس مشورے کے مطابق آئرلینڈ چلا گیا اور وہاں جاکر کسانوں اور مچھیروں کی زندگی کے متعلق کہانیاں لکھیں۔ ان کہانیوں کے متعلق ایک نقاد کی رائے یہ ہے کہ ان میں نئے رنگ روغن کی چمک اور تازگی ہے۔ ان کہانیوں کا موضوع مقامی زندگی کی ایسی جزئیات اور تفصیلات ہیں جن پر اب تک کسی کی نظر نہیں پڑی تھی یا جن کی فنی اہمیت کسی نے اب تک محسوس نہیں کی تھی —— بھیڑ کے بچے کی پیدائش، گائے کی موت، چڑیا کی پہلی اڑان جیسی چھوٹی چھوٹی چیزیں ان کہانیوں کے حیات افروز موضوع ہیں۔

آئرلینڈ کے ان دو افسانہ نگاروں سے کچھ ہی سال بعد انگلستان کے دو لکھنے والوں کے نام سامنے آئے جنھوں نے سومرسٹ مام، گالزوردی، جارج مور اور لارنس جیسے عظیم افسانہ نگاروں اور فن کاروں کی شہرت اور رعب کے باوجود اپنے لئے ایک خاص جگہ بنائی۔ ان دو لکھنے والوں میں سے ایک کیتھرین مینز فیلڈ.... (Katherine Mans Field) اور دوسرا

اے۔ای۔کاپرڈ (A.E. Coppard) کیتھرین مینز فیلڈ کے کارنامے اوراس کا نام ۱۹۲۰ء اور ۱۹۳۰ء کے درمیان یا اس کے بھی دو چار سال بعد تک ادبی حلقوں میں گفتگو کا موضوع اور توجہ کا مرکز رہے۔ اس کی کہانیوں کا موضوع بھی اس عہد کے دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح حقیقی زندگی اور اس کے کردار ہیں لیکن یہ حقیقی زندگی اس مہتم بالشان زندگی سے بالکل مختلف ہے جسے دوسرے افسانہ نگاروں نے اپنایا ہے۔ اس نے لندن کی چمکیلی، بھڑکیلی، شاندار اور پیچیدہ زندگی سے ہٹ کر اس کے گردوپیش کی زندگی میں بسیرا لیا ہے - اور اپنی کہانیوں کے ذریعے اپنے قاری کو بتایا ہے کہ دیہات کے سادہ اور بے لوث گھروں میں، وہاں کی خاموش اور سنسان گلیوں میں اور ان گلیوں کی رونق بڑھانے والے چھوٹے چھوٹے ہوٹلوں اور چائے خانوں میں، نائی اور نانبائی کی دکانوں میں نظر آنے والی معمولی زندگی ہے۔ اس نے انگریزی افسانوں کو بہت نئے موضوع دے کر افسانوں میں جمہوری ادب کے ایک نئے دور کا آغاز کیا اور لکھنے اور پڑھنے والوں پر بیک وقت یہ راز آشکار کیا کہ افسانہ نگار زندگی کے کسی رُخ یا گوشے کو، کسی ایک مقام اور اس کی محدود زندگی کو موضوع بنالے اور اس موضوع کو ایک نئے انداز اور زاویئے سے دیکھنے کی عادت ڈالے تو زندگی کا معمولی سے

معمولی رُخ اور اس کا چھوٹے سے چھوٹا واقعہ بھی دلچسپ بن سکتا ہے۔ یوں گویا کیتھرین مینز فیلڈ نے 'مقامی رنگ' کے تصور کو عملی صورت دے کر افسانہ نگاروں کے لئے امکانات کے نئے دروازے کھول دیئے۔ اس کے متعلق کہا گیا ہے کہ اس کی اہمیت اس بنا پر نہیں کہ اس نے افسانوں کو کیا دیا بلکہ وہ اس لئے اہم ہے کہ اس نے دوسروں کو بتایا کہ افسانے میں کیا کچھ کرنے کی گنجائش ہے اور یہ سب کچھ افسانہ نگار ایک محدود زندگی کا احاطہ کر کے کر سکتا ہے۔

اے۔ ای۔ کاپرڈ نے بھی اپنی کہانیوں کا مواد خالص مقامی بلکہ محدود مقامی زندگی سے حاصل کیا۔ اس کے افسانوں کے ایک درجن مجموعوں میں سے ۶ یا ۷ ایسے ہیں جنہیں محض اسی بنا پر افسانوی فن کے بے مثال مجموعے کہا جاتا ہے کہ ان میں افسانہ نگار کے گرد و پیش کی محدود، مقامی اور پوری طرح جانی پہچانی زندگی مچلتی دکھائی دیتی ہے۔ اس زندگی کی سادگی، قوت اور تاثیر نے کاپرڈ کے افسانوں میں پریوں کے قصوں اور بچوں کی سادہ و معصوم کہانیوں کی سی بے لوث اور بے تکلف سادگی اور معصومیت پیدا کی ہے۔ یہ کہانیاں پڑھتے وقت پڑھنے والا یہ محسوس کرتا ہے کہ زندگی کی ہلچل اور گہما گہمی سے دُور کسی خاموش اور پُرسکون فضا میں بیٹھا حکایتیں، لطیفے، داستانیں اور لوک کہانیاں سُن رہا ہے۔

اور ان سب کہانیوں میں سننے والوں کو ایک ایسی تازگی اور شگفتگی محسوس ہوتی ہے جیسی دوسرے لکھنے والوں کی پُرتکلف کہانیوں میں نہیں ملتی۔

انگریزی افسانے کے تانے بانے میں 'مقامی رنگ' کی آمیزش سے ایک نیا انقلاب پیدا کرنے کی یہ کوششیں ارادی ہیں۔ لیکن ان سے بھی زیادہ ارادی وہ کوششیں ہیں جنھوں نے امریکہ کے نئے افسانے کو افسانوی ادب کے نشاۃ الثانیہ کا نام دلوایا۔ اس نشاۃ الثانیہ کا قافلہ سالار امریکی افسانہ نگار شروڈ انڈرسن (Sher wood Anderson) ہے جس نے پہلی جنگِ عظیم کے فوراً بعد کے عہدِ انتشار میں کہانیاں لکھنی شروع کیں۔ اور ایک ایسے انداز میں شروع کیں جس کی روح میں امریکی افسانے کی روایت سے مکمل بغاوت کا شعلہ لپکتا دکھائی دیتا ہے۔ اِس باغیانہ انداز کا نتیجہ یہ نکلا کہ جوائس کی طرح اس کی کہانیاں بھی کسی ایڈیٹر کے نزدیک قابلِ قبول نہیں تھیں۔ انڈرسن نے افسانہ نگاری کے فن میں اپنے انقلابی انداز کی بنیاد دو تصورات پر رکھی۔ اس کا خیال تھا کہ :-

(۱) امریکا محض ایک ملک نہیں بلکہ برِ عظیم ہے اور اس کے مختلف حصّوں میں زندگی اور معاشرت کے اتنے مختلف رنگ ہیں کہ جو لکھنے والا اپنی تخلیقات کو امریکہ کی قومی زندگی کا مظہر بنانا

چاہتا ہے وہ ایک ناممکن کوشش میں مصروف ہے۔

(۲) امریکی ادیبوں کو یورپ کی ادبی روایتوں کی طرف سے آنکھیں بند کر کے اپنے ملک اور یہاں کے باشندوں کی زندگی کی عکاسی کرنی چاہیئے۔

انڈرسن کا خیال اور نقطہ نظر یہ تھا کہ ادب ایک چھوٹی سی جگہ رہ کر یہاں کی بظاہر بے رنگ اور غیر اہم زندگی کی مصوری کرتے ہوئے ایک وسیع زندگی کی عکاسی کر سکتا ہے اور محض لفظی تصویروں کے ذریعے (خواہ یہ تصویریں رنگ سے سرتاسر خالی ہوں) جو کچھ چاہے کہہ سکتا ہے۔ انڈرسن نے اپنا سیدھا سادہ انقلابی طریقہ ایسے لوگوں کی زندگی کی مصوری اور عکاسی کرنے کے لئے استعمال کیا جن کی اب تک ادب کی دنیا تک رسائی نہیں ہوئی تھی۔ اس کے افسانوں کا پہلا مجموعہ وائنز برگ اوہیو (Wines burg Ohio) امریکی افسانوں میں 'مقامی رنگ' کی روایت کا پہلا ترجمان ہے۔ مستقبل کے افسانہ نگاروں نے اس روایت کی پیروی کر کے امریکی افسانے اور اس طرح بالواسطہ مختصر افسانے کے فن کو ایک نئی اور یقیناً انقلابی راہ دکھائی۔

انڈرسن کی روایت کا سب سے پہلا پیرو ارنسٹ ہمنگوے (Earnest Heming way) ہے۔ اس طرز کی پہلی کہانی

ہمنگوے نے ۱۹۲۱ء میں لکھی۔ ہمنگوے نے ان نئے طرز کی کہانیوں کے ذریعے کہانی میں "بیانیہ تصویر کشی" کا اسلوب رائج کیا اور لفظی تصویروں میں کسی طرح کا رنگ بھرے بغیر انہیں زندگی کا ہو بہو عکس بنا کر پیش کیا۔ مقامی زندگی کی چھوٹی چھوٹی باتوں کی تصویریں بنا کر ہمنگوے اپنے قاری سے کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے "لو، میں نے یہ تصویر بنائی ہے اب تم اس پر نظر رکھو۔"

اینڈرسن نے اپنے عہد کے افسانہ نگاروں کو ایک بہت بڑا قیمتی سبق سکھایا تھا — یہ سبق ایک خاص طرح کے ایثار اور نفس کشی کا سبق تھا، جس کے زیرِ اثر وہ قومی نقطۂ نظر کو ترک کر کے علاقائی اور مقامی نقطۂ نظر اختیار کرتے اور علاقائی اور مقامی زندگی کی کہانیاں لکھتے تھے۔ ہمنگوے نے ایثار کے اس راستے پر چل کر ایک دوسری طرح کے ایثار کی تعلیم دی۔ اس نے غیر ضروری تفصیلات سے بچنے اور بیان میں تکلفات سے کام لینے کو فن کار کے فنی عمل کے بنیادی اصول قرار دیا اور اس طرح ان دو بڑے فن کاروں کی رہنمائی میں امریکی افسانہ نگاروں کی پوری نسل امریکی زندگی کی طرف متوجہ ہو گئی۔ امریکی شہر، امریکی قصبے، امریکی دیہات، ان شہروں، قصبوں، دیہاتوں کے گھر، ان گھروں کے رہنے والے مرد اور

Up in Michigan ۱۹۲۱ء میں لکھا گیا تھا۔

عورتیں، ان کی سیاست، معاشرت، اُمیدیں، آرزوئیں، مایوسیاں، اُلجھنیں، یہ سب کچھ امریکی افسانوں کا موضوع بن گیا اور امریکی افسانے پر ایک نئی امریکی روایت کا رنگ چھا گیا اور اس روایت کا وہ عکس اس کے لفظ لفظ پر سایہ فگن نظر آنے لگا، جو اب تک نظروں سے پوشیدہ و مستور تھا۔ زندگی کے اس بکھرے اور پھیلے ہوئے مواد پر قبضہ کر کے لکھنے والوں کی تحریروں میں ایسی آزادی ایسی روانی، ایسی بے تکلفی، ایسی جرأت اور ایسی توانائی پیدا ہو گئی جیسی اس سے پہلے کبھی پیدا نہیں ہوئی تھی۔

اینڈرسن اور ہمنگوے کی "مقامی رنگ" کی روایت کی پیروی کرنے والوں میں اس عہد کے کئی بڑے افسانہ نگار شامل ہیں۔ ان میں سے ولیم فاکنر، ارسکن کالڈول، کیتھرین این پورٹر اور ولیم سرویان[لہ] کے نام خاص طور سے اہم ہیں۔ ان کے علاوہ بھی جن لکھنے والوں پر اس روایت کا گہرا اثر ہے، ان کے نام یہ ہیں:۔

رتھ سوکو، کے بوائل، ڈورتھی پارکر، ولا کیتھر، جان اسٹین بک ولیم مارش، ایلکاک، تھربر، مورلے کیلے گھن، بینول کامراف، ڈورتھی

لہ William Faulkner Erskine Coldwell
Katherine Ann Porter
William Sorayan.

کین فیلڈ[1]

سنہ ۱۹۱۴ء سے لے کر تقریباً سنہ ۱۹۴۰ء تک آئرلینڈ اور انگلستان کے بعض اور امریکہ کے بے شمار افسانہ نگاروں نے افسانوں میں "مقامی رنگ" کے استعمال کی روش کا آغاز اور پیروی کر کے افسانے کو بے شمار نئے موضوعات بھی دیئے اور ان موضوعات کے ساتھ فن کے اسالیب میں ایسی چیزوں کا اضافہ کیا جن سے افسانے کے فن کے لئے ترقی کی نئی نئی راہیں کھلیں اور وہ کہیں سے کہیں پہنچ گیا۔ "مقامی رنگ" کے فنی رُجحان کا ایک لازمی اور لابدی نتیجہ تو یہ ہوا کہ جب افسانہ نگاروں نے زندگی کے محدود اور مخصوص گوشوں پر نظر ڈال کر صرف اُنہیں کو اپنا موضوع بنایا تو زندگی کے ایسے بے شمار پہلو انسان کی نظر کے سامنے آئے جو اس سے پہلے کبھی نہیں آئے تھے۔ اس رجحان کا ایک فنی شاخسانہ یہ بات تھی کہ افسانہ نگاروں نے ایک محدود اور مخصوص زندگی کو اپنا موضوع بنا کر اُس پر افسانے لکھنے شروع کئے تو اُنہوں نے اس کا مشاہدہ اور مطالعہ پوری توجّہ اور انہماک

---

[1] Ruth Snkew, K. Boyle, Dorothy Parker, Cather, John Steinback, William Marsh, Thurher Leacock, Morley Callaghan.

سے کیا۔ اس توجہ اور انہماک کی بدولت اوّل تو یہ ہوا کہ اپنے موضوع کے متعلق ان کی معلومات میں وسعت بھی پیدا ہوئی اور گہرائی بھی اور دوسرے اس موضوع سے قرب حاصل ہونے کی وجہ سے اُنہیں اس سے ایک خاص طرح کا جذباتی تعلق پیدا ہو گیا اور اس نے جب افسانوں میں جگہ پائی تو افسانہ نگار کی شخصیت کے گہرے رنگ اور اس رنگ کے رچاؤ نے اس محدود اور مخصوص موضوع میں عالمگیری کی ایک کیفیت پیدا کر دی اور یوں جو افسانہ موضوع کی مکمل واقفیت اور شخصیت کے گہرے عکس اور رچاؤ کے بعد لکھا گیا اس نے پڑھنے والے کو اس طرح اپنی طرف متوجہ کیا اور اس طرح اس کے دل میں جگہ بنائی جیسے وہ زندگی کی کوئی معمولی حقیقت ہونے کے بجائے اس کا ایک بالکل نیا رُخ ہے اور اس نئے رُخ میں انسانی فطرت کا ایک ایسا رنگ جھلکتا نظر آتا ہے جو زمان و مکان کی قید سے آزاد ہو کر پوری انسانی زندگی پر چھایا ہوا ہے۔

مقامی رنگ نے ان افسانوں میں فن کی وہ خصوصیت پیدا کی جس کی وجہ سے فن ہر زمانے میں انسان کے لئے کشش اور تاثیر کا سبب رہا ہے۔ یعنی ہر افسانہ موضوع کے اعتبار سے دوسرے الگ ہے اور اس میں ایک ایسا نیاپن ہے جو دوسرے افسانوں میں نہیں۔ چونکہ فن کار اپنے فن کو مقبول اور ہر دل عزیز بنانے کے لئے ہمیشہ اس جدّت اور نئے پن کی تلاش میں سرگرداں رہا ہے۔ اس

لئے "مقامی رنگ" کے اس رجحان سے افسانہ نگاروں کے ہاتھ کیمیا کا ایک نسخہ آگیا اور موضوع میں "مقامی رنگ" کی تجدید اور تخصیص کو نئے افسانے کا سب سے مقبول اور سب سے اہم رجحان سمجھا جانے لگا۔ یہ رجحان اب بھی افسانے کا سب سے غالب رُجحان ہے۔

ہمارے افسانے میں بھی جیسا کہ اس سے پہلے کہا گیا اس رُجحان کا عکس اس کے بالکل ابتدائی دَور میں نظر آتا ہے۔ پریم چند کے راجپوتی زندگی اور دیہاتی ماحول کے افسانے اس رجحان کا فنی عکس ہیں۔ پریم چند کی شروع کی ہوئی اس روش سے اُردو کے بہت سے افسانہ نگار متاثر ہوئے اور ہمارے افسانے برِ اعظم کے مختلف حصّوں کے دیہاتوں کے مناظر اور اس زندگی کے گوناگوں مسائل کا عکس بن گئے۔ یو۔پی، بہار، بنگال، پنجاب، افسانہ نگاروں کے مشاہدے کے طفیل جیتے جاگتے افسانوں کے دامن میں سمٹ آئے اور اس میں شبہ نہیں کہ محض دیہاتی زندگی کا موضوع ہی افسانوی ادب کے ارتقار کے ہر دَور میں اس کی فنی ترقی کا بہت بڑا ذریعہ اور وسیلہ بنا۔ پریم چند، اعظم کریوی، علی عباس حسینی، ل۔احمد اکبر آبادی، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، احمد ندیم قاسمی، دیوندر ستیارتھی اور بلونت سنگھ کے افسانے اسی مخصوص فنی رُجحان اور اس کے گوناگوں اثرات کے بڑے کامیاب اور حسین مظہر ہیں۔

پریم چند کے دیہاتی افسانوں اور پھر اُن سے متاثر ہو کر دیہاتی زندگی کو موضوع بنانے والے دوسرے افسانہ نگاروں کے افسانوں کی فنی کامیابی دیکھ کر اُردو کے افسانہ نگاروں نے عام طور سے "مقامی رنگ" کی رَوِش کو اختیار کرنا شروع کر دیا۔ اور مسلمانوں اور ہندوؤں کی معاشرتی زندگی اور اس کے مسائل پر کہانیاں لکھنے لگے۔ اِس روِش کو اپنانے والوں میں خود پریم چند کے علاوہ سُدرشن اور اوپندر ناتھ اشک اور پھر مسلمانوں کی معاشرت پر لکھنے والوں میں راشد الخیری، حامد اللہ افسر اور فضلِ حق قریشی کے نام خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ لیکن اِن لکھنے والوں نے "مقامی رنگ" کی رَوِش کو اختیار کر کے بھی اس میں ہر جگہ احتیاط سے کام لیا ہے اور اپنے افسانوں میں یہ بہت کم ظاہر ہونے دیا ہے کہ یہ افسانے کسی علاقے یا کسی خاص گروہ کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں، اس لئے نتیجہ یہ ہے کہ اکثر اوقات ان کی جزئیات میں یکسانی نظر آتی ہے اور پھر یہ افسانے زیادہ عرصے تک دلچسپی سے نہیں پڑھے جاسکتے۔ یہ کمی آگے چل کر پوری ہوئی اور عجب نہیں کہ امریکی افسانہ نگاروں کی رَوِش اور ان کی کامیابی اس اسلوب کی محرک بنی ہو۔

ترقی پسندی کی تحریک کے آغاز کے آس پاس افسانہ نگاروں کے یہاں تخصیص کا یہ رنگ زیادہ نمایاں ہوا۔ اور ان کے مشاہدے

میں حقیقت کا وہ رنگ زیادہ جھلکنے لگا جس میں افسانے کی فنّی کامیابی کا انحصار موضوع کی جزئیات اور ان جزئیات کے صحیح فن کارانہ انتخاب پر تھا۔ دیہاتی زندگی کے افسانہ نگاروں میں احمد ندیم قاسمی اور بلونت سنگھ کے افسانے اس رجحان کے صحیح نمائندے ہیں۔ اس لئے کہ انہیں پڑھ کر آدمی کو معلوم ہو جاتا ہے کہ جس دیہات کو افسانہ نگار نے اپنے افسانے کا پس منظر بنایا ہے وہ ایک خاص علاقے کا دیہات ہے۔ اس دور کے دوسرے افسانہ نگاروں کا حال بھی یہی ہے ـــ احمد علی کے افسانے دلّی کے کارخنداروں کی، منٹو کے افسانے بمبئی کی فلمی دنیا کی، کرشن چندر کے افسانے کشمیر کی وادی کی، ہاجرہ مسرور کے افسانے لکھنؤ کی گھریلو زندگی کی، قرۃ العین حیدر کے افسانے لکھنؤ اور مسوری کے درمیان زندگی بسر کرنے والے اونچے طبقے کی اور ابوالفضل صدیقی کے افسانے زمینداروں کی زندگی کی عکّاسی کرتے ہیں اور پھر ایک زمانہ ایسا آتا ہے جو کسی نہ کسی انداز سے اب بھی قائم ہے، جس میں تخصیص اور مقامی رنگ آمیزی کے اس رجحان میں اور بھی زیادہ تحدید پیدا ہو جاتی ہے۔ اور اس طرح افسانے میں جزئیات کا فرق ایک واضح انفرادیت پیدا کر دیتا ہے۔ ہمارے دور میں اس روش کے سب سے کامیاب عملی نمائندے انتظار حسین ہیں۔ انتظار حسین کے بعض اور ساتھیوں میں بھی اس روش کی جھلک نظر آتی ہے۔ لیکن ان کے عمل میں کاوش اور

انہماک کی کمی اور تن آسانی اور سہل انگاری کا غلبہ ہے۔ البتہ ایک نئی پود پھر اٹھ رہی ہے جو "مقامی رنگ" کو اپنانے کی روش کو اپنا کر خوش ہوتی ہے۔ جیلانی بانو، صادق حسین اور جمیلہ ہاشمی اِس اُبھرتی ہوئی پود کے فنّی علم بردار ہیں اور اُردو افسانے میں "مقامی رنگ" کو جگہ دینے کی جس روش کا آغاز پریم چند نے کیا تھا اور جسے پہلے پریم چند اور پھر انگریزی افسانہ نگاروں کے اثر کے تحت اپنایا اور برتا گیا، وہ اب بھی زیادہ ہے اور اس کی بدولت افسانے میں "نیاپن" اور "انفرادیت" ختم نہیں ہوئی اور یہی ایک بات افسانے میں "مقامی رنگ" کے وجود کا فنّی جواز ہے۔

۱۲

افسانے کے اسالیب

افسانہ نگار موضوع سوچتا ہے، موضوع سوچنے کے بعد اُسے اس موضوع کی مناسبت سے مواد کی جستجو ہوتی ہے۔ مواد حاصل کر لینے کے بعد اس مواد کو ایک خاص قسم کی فنّی ترتیب دینی ہوتی ہے۔ اس کی ابتدا، اس کے خاتمے اور منتہا پر ہر پہلو سے غور و فکر کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ وہ افسانہ پڑھنے والے کو اپنے اعتماد میں لینا چاہتا ہے، اُسے اپنا ہم خیال بنانے کے لیے، اس پر گہرے تاثرات قائم کرنے کے جو بہترین ذرائع ہیں وہ اختیار کرنے پڑتے ہیں، تب کہیں جاکر اُسے اپنے مقصد کے حصول میں کامیابی ہوتی ہے۔ لیکن اس کامیابی میں جہاں اور بہت سی چیزوں کا حصّہ ہے وہاں ایک چیز لکھنے کا طریقہ اور اسلوب بھی ہے کہ کس کہانی کو کس طرح لکھا جائے کہ وہ سب سے زیادہ دلچسپ اور مؤثر بن سکے؟

ایک خاص کہانی کے لئے ایک خاص طریقہ ہی کیوں سب سے زیادہ موزوں ہے کوئی دوسرا طریقہ کیوں اچھا یا مناسب نہیں ؟ اسی طرح کے سوالات ہیں جنھوں نے افسانے کے فن میں کہانی کہنے کے مختلف طریقے رائج کر رکھے ہیں۔ ان میں سے ہر طریقے کی کچھ خصوصیات ہیں اور یہی خصوصیات ان طریقوں کو کچھ مخصوص قسم کے موضوعات اور کہانیوں کے لئے مناسب اور غیر مناسب بناتی ہیں۔

کہانی کہنے کے مختلف طریقوں میں سب سے زیادہ عام اور غالباً سب میں آسان طریقہ وہ ہے جہاں کہانی کسی کی زبان سے واحد غائب کے صیغے میں بیان کرائی جاتی ہے۔ مصنف گویا خود ایک پردے کی آڑ میں چھپ کر ساری باتیں کسی دوسرے سے کہلواتا ہے۔ باتوں کے سوچنے اور ان کے کہنے میں اس کا ایک خاص نقطۂ نظر ہے۔ لیکن یہ بات فنی منصب کے خلاف ہے کہ وہ اس نقطۂ نظر کا اعلان مبلغوں کی طرح کرے۔ اس لئے وہ اپنے دل کی باتیں کسی دوسرے کی زبان سے کہلواتا ہے کہ اس کا اپنا نقطۂ نظر غیر محسوس اور غیر ارادی طور پر کہانی پر چھا جاتا ہے اور افسانہ پڑھنے والا اس کا اثر خود بخود قبول کرتا ہے۔

یہ طریقہ کہانیوں کی مختلف قسموں کے لئے سب سے زیادہ موزوں اور مناسب ہے۔ جن کہانیوں میں مصنف کوئی خاص نقطۂ نظر پڑھنے والوں کے ذہن پر نقش کرنا چاہتا ہے۔ ان میں اُسے اس لحاظ

سے بڑی احتیاط کی ضرورت ہے کہ پڑھنے والے کو اس کے مبلغ یا واعظ ہونے کا شبہ نہ ہو۔ کہانی کو کسی راوی کی زبان سے بیان کروانے میں یہ بڑی آسانی ہے۔ افسانہ نگار اپنے مقصد کے لحاظ سے اپنی کہانی کے کرداروں میں سے کسی ایک کو چن لیتا ہے اور پھر اپنے دل کی باتیں اسی کی زبان سے کہلواتا ہے۔ اس خاص کردار کے انتخاب میں اُسے بڑی ہوشیاری سے کام لینا پڑتا ہے اس لئے کہ افسانے میں جو باتیں اس کی زبان سے ادا کی جائیں، وہ اس کی سیرت کے مطابق ہونی چاہئیں۔ کردار کی باقی ساری خصوصیتوں اور اس کی باتوں میں اگر کسی قسم کا تضاد پیدا ہو جائے تو افسانہ بے معنی بن کر رہ جاتا ہے۔ اس لئے کہانی بیان کرنے والے راوی کی حیثیت افسانے میں بے حد اہم ہے۔ اگر افسانہ نگار اس اہمیت کا صحیح احساس کرے تو راوی کا وجود افسانے میں فنی حیثیت سے بڑی سہولتیں پیدا کر دیتا ہے۔ اس کی موجودگی وقت بھی بچاتی ہے اور افسانے کے اختصار میں بھی مدد دیتی ہے۔ صرف اس کی شخصیت کا ایک خاص موقع پر موجود ہونا افسانے کی ترتیب پر اثر ڈالتا ہے اور مصنف کو بہت سے غیر ضروری مناظر کی تفصیلوں سے بچا لیتا ہے۔ اس لحاظ سے جن افسانوں میں افسانہ نگار کسی خاص اصلاحی مقصد کو نمایاں کرنا چاہتا ہے ان کے لئے 'راوی' کی زبان سے ادا کیا ہوا افسانہ سب سے زیادہ موزوں اور مناسب ہے۔

بعض کہانیاں صرف کرداروں کی کہانیاں ہوتی ہیں۔ ان میں واحد غائب کے صیغے کا استعمال ہی سب سے زیادہ مناسب ہے۔ پھر کچھ کہانیاں صرف دلچسپی کے لئے لکھی جاتی ہیں، کچھ میں مزاحیہ عنصر غالب ہوتا ہے، کچھ کسی جوشیلے عمل کی مصوری کرتی ہیں۔ ان سب طرح کی کہانیوں میں بھی افسانہ نگار واحد غائب کا صیغہ استعمال کر کے انہیں دلچسپ بنا سکتا ہے۔ دلچسپی کے علاوہ ایک اور خاص نفسیاتی اثر اس طرح کے افسانوں سے پڑھنے والے پر یہ پڑتا ہے کہ جو شخص کہانی بیان کر رہا ہے اس کی حیثیت چونکہ ایک ایسے شخص کی سی ہے جو یا تو پیش ہونے والے واقعات میں خود شریک تھا یا اس نے کرداروں سے قریب رہ کر اُن سے گہرا ربط ضبط پیدا کر کے یہ ساری باتیں معلوم کی ہیں، اس لئے اس کی ہر بات پر یقین کی مُہر لگ جاتی ہے اور یہ چیز افسانہ پڑھنے والے کی ذہنی کیفیت کو اس درجہ متاثر کرتی ہے کہ وہ افسانے میں پڑھی ہوئی ہر بات کو سچ سمجھ کر اُس کے پیدا کئے ہوئے اثرات کو اپنی ذہنی زندگی کا جزو بنا لیتا ہے۔

صداقت اور حقیقت کے نقطۂ نظر سے عموماً اس طریقے پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ راوی بعض اوقات ایسی باتیں بیان کر دیتا ہے جن کا دیکھنا یا سُننا ہر حالت میں ممکن نہیں لیکن فن نے اس طریقے میں یہ اجازت دے رکھی ہے کہ راوی اگر کوئی ایسی بات بھی بیان کرے جو صرف جھانک کر یا آڑ میں رہ کر دیکھی یا سُنی جا سکتی ہے تو

پڑھنے والے کو اُسے سچ ہی سمجھ لینا چاہیئے۔ فن کی دی ہوئی اس عام اجازت نے اب افسانے پر اتنا گہرا اثر جما لیا ہے کہ پڑھنے والے بھی اب اس طریقے کے عادی ہو چکے ہیں اور اس لحاظ سے مبتدی افسانہ نگاروں کے لئے اس طریقے سے زیادہ اچھا اور آسان طریقہ کوئی نہیں۔

کہانی کہنے کا ایک دوسرا عام طریقہ یہ ہے کہ بیان کرنے والا کہانی کو واحد متکلم کے صیغے میں بیان کرے "میں نے یہ بات یوں دیکھی اور یوں محسوس کی۔" "میں" کا استعمال افسانوں میں کئی مختلف طریقوں سے ہوتا ہے۔ پہلا طریقہ تو یہ ہے کہ کہانی کا خاص کردار اپنی کہانی اپنی زبان سے بیان کرتا ہے۔ اس طریقے میں دو خطرے ہیں۔ بیان کرنے والا یا تو اپنے متعلق باتوں کو اتنا زیادہ بڑھا چڑھا کر کہے گا کہ ان میں صداقت کا شائبہ بھی باقی نہ رہے گا اور یا کمتری کا احساس اس کی باتوں کے وزن کو کم کر دے گا، اس لئے افسانہ نگار اِس طریقے کو صرف بہادری کے قصّے بیان کرنے کے لئے کام میں لاتے ہیں۔ "میں" کے استعمال کا ایک دوسرا طریقہ یہ ہے کہ افسانے کا کوئی فروعی کردار اصل کردار کی کہانی اپنی زبان سے بیان کرے۔ اس طریقے میں پہلے طریقے کے دونوں خطروں سے محفوظ رہا جا سکتا ہے۔ ایک تیسرا طریقہ یہ ہے کہ یہ فروعی کردار، دشمن یا حریف کے حالات اپنی زبان سے بیان کرتا ہے۔ چوتھے طریقے میں مصنّف خود (کسی حد تک بے تعلق

ہو کر) کوئی واقعہ بیان کرتا ہے۔ اگر مصنّف اپنے خیالات اور جذبات پر فنّی ضبط قائم رکھے تو یہ طریقہ باقی سارے طریقوں کے مقابلے میں پسندیدہ ہے۔ اس لئے کہ مصنّف کے ذاتی خیالات کا زور اور اس کے جذباتی رجحانات کا جوش کہانی کے انداز میں ایک خاص طرح کی گہرائی اور تاثیر پیدا کر دیتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور طریقہ جس سے افسانہ نگار بہت زیادہ کام لیتے ہیں یہ ہے کہ افسانے کے خاص کردار اپنی کہانی خود اپنی زبان سے سننے والے کو سناتے ہیں۔ اگر اس طریقے میں طرزِ تخاطب میں زیادہ بے تکلفی نہ پیدا ہو جائے تو اس میں بھی دلچسپی پیدا کرنا نسبتاً زیادہ آسان ہے۔ "واحد متکلم" میں بیان کئے ہوئے افسانوں کی ایک اور عام لیکن بھدّی صورت یہ ہے کہ پہلے ایک کردار کا تعارف ہوتا ہے اور یہ کردار کہنا شروع کرتا ہے کہ میں نے یہ کہانی اس طرح سُنی ہے۔

جو کہانیاں واحد غائب کے صیغے میں بیان کی جاتی ہیں، ان کے مقابلے میں 'واحد متکلم' والی کہانیوں میں کچھ ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو دوسری قسم کو پہلی سے بہتر بناتی ہیں۔ "میں" کے استعمال سے کہانی میں بالکل شروع ہی سے ایک انفرادی لہجہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کی ہر بات میں ایک خاص زاویۂ نظر کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور باتوں کے انداز میں ہر جگہ یقین اور سچائی نظر آتی ہے۔ مصنّف کو بالکل شروع سے افسانے کی فنّی ترتیب میں ایک طرح کا اطمینان

اور سکون حاصل ہو جاتا ہے۔ کہانی جیسے خود بخود اپنی ترتیب پیدا کرتی چلی جاتی ہے اور لکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں کو ادھر اُدھر بھٹکنا نہیں پڑتا۔ اس طریقے سے ایک بکھری ہوئی پریشان کہانی میں خود بخود ایک چُستی اور گٹھاؤ پیدا ہو جاتا ہے اور جس بات کے لئے دوسرے طریقوں میں افسانہ نگار کو طرح طرح کی کاوشیں کرنی پڑتی ہیں، وہ اُسے بظاہر بغیر کسی کوشش کے حاصل ہو جاتی ہے۔ پڑھنے والا برابر کہانی کی رَو کے ساتھ بہتا رہتا ہے اور کہی ہوئی باتیں اس کے دل میں اُتر کر، اس کے جذبات کو افسانہ نگار کا ہم خیال بناتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے افسانہ نگار جب کوئی فکری مسئلہ پیش کرنا یا کسی ذہنی یا جذباتی تجربے کی مصوّری کرنا چاہتے ہیں تو زیادہ تر اسی طریقے سے کام لیتے ہیں۔

افسانہ لکھنے کے یہ دو طریقے سب سے زیادہ عام اور پسندیدہ سمجھے جاتے ہیں۔ لیکن جدّت نے اور بھی بہت سی راہیں پیدا کر لی ہیں۔ بعض افسانے صرف خطوں کی شکل میں لکھے جاتے ہیں، بعض ڈائریوں کی شکل میں۔ خطوں کی شکل کے افسانوں میں کبھی ایک ہی کردار کے خط ہمارے سامنے آتے ہیں اور صرف یک طرفہ خطوں ہی سے ہمیں دونوں طرف کی باتیں معلوم ہو جاتی ہیں۔ کبھی خطوں کے جواب پوری کہانی کو ہمارے سامنے لے آتے ہیں۔ اور کبھی خط اور ان کے جواب مل کر اُسے پورا کرتے ہیں۔ اس طریقے میں بعض اچھے افسانہ نگاروں

نے جو کامیابی حاصل کی ہے اگر ہم اُسے مثال نہ بنا لیں تو آسانی
سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں بے شمار خطرے ہیں اور ان خطروں
سے بچنے کے لئے افسانہ نگار کو خطوں کا طریقہ استعمال کرنے سے پہلے
اپنے آپ سے یہ سوال کرنا چاہیئے کہ "کیا میرے افسانے کے لئے خطوں
ہی کا طریقہ سب سے زیادہ موزوں ہے؟" یقیناً اس سوال کا جواب
نفی میں ملے گا، اس لئے کہ خطوں کا طریقہ تو افسانہ نگاری کے
طریقوں میں جدّت کی ایک کوشش ہے۔ اس کے متعلق یہ نہیں
کہا جا سکتا کہ کسی خاص پلاٹ کے لئے اس طریقے سے بہتر کوئی
طریقہ ہی نہیں۔ جو افسانے خطوں کی صورت میں اچھے لکھے جا سکتے
ہیں وہ یقیناً کسی اور صورت میں اس سے بھی اچھے لکھے جا سکتے ہیں
ڈائری کا طریقہ البتہ خطوں کے طریقے سے بہتر ہے اس لئے کہ
مکالموں اور مزاحیہ باتوں سے اُسے دلچسپ بھی بنایا جا سکتا ہے اور
اس کی مدد سے کسی خاص کردار کی سیرت اور اس کی اندرونی جذباتی
اور شعوری کیفیتوں کا اندازہ لگانے میں بھی آسانی ہوتی ہے۔ اگر
ڈائریاں بعض اوقات زیادہ فلسفیانہ اور اُکتا دینے والی نہ بن جائیں
تو افسانہ نگاری میں ان کے لئے بڑی گنجائش ہے۔

اِن مختلف طریقوں کے علاوہ افسانہ نگاروں نے بعض اور
نئے طریقوں سے جدّت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں
سے خاص کر ٹیلیفون کی گفتگو کے ذریعے سے کوئی کہانی پیش

کرنے کا انداز شاید سب سے زیادہ عجیب ہے۔ لیکن اس نئے پن میں بھی کوئی گہرائی نہیں پیدا کی جاسکتی، اِس لئے اس کا استعمال بھی شاذونادر ہی ہوتا ہے۔

افسانہ نگاری کے ان طریقوں کے متعلق بعض نقّادوں اور خود افسانہ نگاروں کی رائے یہ ہے کہ خاص خاص طریقے کچھ خاص خاص قسم کی کہانیوں کے لئے موزوں ہیں اور افسانہ نگار جب کوئی خاص طریقہ استعمال کرنا چاہے تو اُسے اپنے آپ سے یہ سوال کرنا چاہیئے کہ میں اس افسانے کے لئے یہی خاص طریقہ کیوں استعمال کررہا ہوں؟ اگر اس کے پاس اس سوال کا کوئی معقول جواب نہیں ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ وہ اسی طریقے کو کام میں لائے۔ یہ رائے بے شک بتدیوں کے لئے توضیح ہوسکتی ہے۔ لیکن اچھے افسانہ نگار اپنے فن میں اس طرح کی پابندیاں گوارا نہیں کرسکتے۔ یہ پابندیاں عموماً ان کے فن کے لئے مضر ثابت ہوتی ہیں اور اسی لئے ہم اچھے افسانہ نگاروں کی کہانیاں پڑھیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ ان کے لئے ہر طریقہ اچھا ہے۔ بعض افسانہ نگار اپنے لئے کسی ایک طریقے کو مخصوص کرلیتے ہیں اور اپنی ساری کہانیاں اس طریقے اور انداز میں لکھتے ہیں۔ انہوں نے اس طریقے کو اس حد تک اپنا لیا ہے کہ وہ اس کے استعمال ہی میں فن کی ہر طرح کی نزاکت پیدا کرلیتے ہیں اور اسی طریقے سے ان کی کہانیوں میں تاثیر کی گہرائی پیدا

ہوتی ہے۔

اچھے افسانہ نگار کسی ایک طریقے کے پابند ہو کر بھی نہیں رہ سکتے۔ ان کے لئے ہر طریقہ اچھا ہے اور ان کے لئے طریقوں کی کمی بھی نہیں۔ وہ ایک سے زیادہ طریقوں کو ملا کر اپنے لئے ایک نیا طریقہ بنا لیتے ہیں اور یہی طریقہ سب سے اچھا، سب سے دلچسپ اور سب سے مؤثر بن جاتا ہے۔ کبھی منظر نگاری کرتے وقت وہ منظر کو بالکل قریب سے کھڑا ہو کر دیکھتا ہے اور کبھی ایک دُوربین نظر سے اس پر ایک اچٹتی ہوئی نگاہ ڈالتا ہے اور اس لئے اُس کی منظر نگاری کا انداز کبھی ایک طرح کا ہوتا ہے اور کبھی دوسری طرح کا۔ وہ سیدھے سادے طریقوں کو ایک دوسرے میں گھُلا مِلا کر طریقوں میں نئے سے نئے اور دلکش سے دلکش امکان پیدا کر لیتا ہے۔ ڈرامائی مکالمے، رنگین مناظر اور فلسفیانہ نقطۂ نظر اس طرح ایک دوسرے کے دوش بدوش چلتے ہیں کہ اُنہیں ایک دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ افسانے میں چلنے پھرنے والے کردار، ان کے عمل اور ان کرداروں کی زندگی کا پس منظر اس کی جنبشِ قلم سے ہم آہنگ بن جاتے ہیں۔ اچھے افسانہ نگاروں کا ہنر اسی میں ہے کہ وہ منظر نگاری ہی سے ذہن پر اثر ڈالتے ہیں۔ اور اسی منظر نگاری میں سے کوئی دلچسپ مکالمہ جیسے خود بخود پیدا ہو جاتا ہے اور پھر یہی مکالمہ افسانے کو آپ ہی آپ کسی دلکش منظر کی

طرف لے جاتا ہے۔ افسانہ نگار کہانی کو کسی منظر سے شروع کرتا ہے اور پھر اس منظر سے باہر نکال کر اُسے کسی فلسفیانہ اور فکری پس منظر میں لے جاتا ہے اور اس طرح ایک طریقے سے دوسرا اور دوسرے سے تیسرا پیدا ہوتا رہتا ہے اور کہانی برابر پہلے سے زیادہ گہری اور بامعنی بنتی رہتی ہے —— لیکن یہ سب کچھ صرف اچھے افسانہ نگار کر سکتے ہیں۔ انہیں اپنے فکر و تخیل پر، اپنے قلم پر اور سب سے زیادہ فن پر اس درجہ قدرت حاصل ہے کہ وہ ہر وقت ایک نیا فن بناتے اور اس سے نئے سے نئے کام لیتے ہیں ——

اسی لئے ان کی ہر بات میں تاثیر ہے۔ ان کی لکھی ہوئی ہر بات پڑھنے والے کے دل کی بات بن جاتی ہے اور لکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں کی جذباتی اور اخلاقی قدروں میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ لیکن ہر افسانہ نگار اچھا نہیں ہوتا۔ اچھا افسانہ نگار بننے سے پہلے فن کی بیشمار منزلیں طے کرنی پڑتی ہیں، اس لئے لکھنے والوں کے سامنے کچھ اصولوں کا ہونا ضروری ہے لکھنے کے ان طریقوں کے متعلق کچھ باتیں ایسی ہونی چاہئیں جنہیں افسانہ نگار اپنا معیار بنا سکے۔ معیاروں کی کمی نہیں۔ کمی ان معیاروں کو اپنے سینے سے لگانے کی خواہش کی ہے۔ ان معیاروں میں بہت سی کام کی باتیں ہیں۔ انھیں اپنانے والے کم سے کم بھٹکتے ہیں۔ انھیں ایک سیدھی سچی راہ معلوم ہو جاتی ہے۔ اس راہ پر چلنا آجائے تو جدت پسند تخیل اسی سیدھی راہ میں اپنے لئے نئی نئی روشیں

بنا کر ان میں نگل و ریحان اُگا سکتا ہے۔

لکھنے والوں کے لئے سب سے بڑا معیار تو ان فن کاروں کی کہانیاں ہیں جنھوں نے کہانیاں لکھ کر اپنے نام کو ہمیشہ کے لئے زندہ کر لیا ہے جن کی کہانیوں کے پلاٹ، ان کے کردار، ان کے مناظر کہانی ختم کر چکنے کے بعد بھی مدتوں پڑھنے والے کے تصور پر چھائے رہتے ہیں، جن کی مجموعی تاثیر نے پڑھنے والوں کے دلوں کو اپنے قبضہ میں کر رکھا ہے۔ اچھی کہانیوں کا مطالعہ اس لئے ضروری نہیں کہ انھیں پڑھ کر ان کی نقل یا تقلید کی کوشش کی جائے، بلکہ اس مطالعے کا مقصد ذہن کی تربیت ہے۔ اس مطالعے سے تخیل خود بخود فن کی راہیں تلاش کرتا ہے اور اس کے بعد کسی تقلید کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔

اچھے نمونوں کے مطالعے کے بعد دوسری بے حد اہم چیز یہ ہے کہ کہانی لکھنے سے پہلے افسانہ نگار اپنے موضوع پر اچھی طرح غور و فکر کرے۔ موضوع کو اپنی ذہنی اور جذباتی زندگی کا جزو بنا کر اسے اپنی شخصیت کے رنگ میں اس طرح ڈبوئے کہ موضوع اپنا بن جائے۔ اپنے فکر، اپنے تخیل اور نقطۂ نظر کا اثر موضوع پر اس درجہ چھا جائے کہ لکھنے والے کو اس کے چھوٹے سے چھوٹے پہلو پر عبور حاصل ہو جائے اور اس عبور کے بعد وہ سچی خود اعتمادی کے ساتھ یہ فیصلہ کر سکے کہ ہاں اب میں اس موضوع پر کہانی لکھنے کے لئے پوری طرح

مسلح ہوں۔ موضوع کے متعلق جب افسانہ نگار کو اپنے اوپر اتنا بھروسہ ہو جائے گا تو آگے کی منزلیں خود بخود آسان ہو جائیں گی۔

اب افسانہ نگار کا کام یہ ہے کہ وہ خود اپنے آپ سے سوال کرے کہ میں اس افسانے کو کس انداز سے لکھ کر سب سے زیادہ دلچسپ اور موثر بنا سکتا ہوں ؟ مجھے کس طریقے میں باقی طریقوں کے مقابلے میں زیادہ مہارت ہے ؟ یا اس کے علاوہ یہ کہ افسانہ نگار کا تعلق اور لگاؤ اس موضوع سے کتنا سطحی یا کتنا گہرا ہے ؟ کیا وہ خود افسانوی کرداروں میں سے ایک بن کر افسانے کو دوسروں کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہے یا اُسے افسانے میں واقعے کے ایک غیر متعلق ناظر کی حیثیت سے حصّہ لینا ہے۔ ان سوالات سے بھی اُسے افسانے کے طرزِ بیان کے تعیّن میں مدد ملے گی۔ اگر افسانہ نگار اپنی ذات اور صلاحیتوں کا تجزیہ کرکے موضوع پر پوری طرح غور و فکر کرنے کے بعد افسانے کے موضوع سے اپنے لگاؤ اور تعلق پر پوری نظر رکھ کر یہ فیصلہ کرنے کی کوشش کرے کہ اُسے کوئی افسانہ لکھنے کے لئے کون سا اسلوب اختیار کرنا ہے تو اس سے دو فائدے ہوں گے۔ ایک بڑا فائدہ تو یہ کہ اس طرح لکھے ہوئے افسانے میں مصنّف کے ذاتی نقطۂ نظر کی گہرائی شامل ہوگی۔ اور دوسرے اس طرح لکھا ہوا افسانہ پڑھنے والے کو اپنی طرف مائل کرے گا۔ اس میں وہ تاثیر پیدا ہوگی جس کے بغیر مصنّف کا نقطۂ نظر

دوسرے کا نقطۂ نظر اور اس کا مقصد دوسرے کا مقصد نہیں بنتا۔

۱۳

افسانہ اور افسانہ نگار

ادب کے وسیع مفہوم کی وضاحت کے لئے جو بے شمار باتیں کہی گئی ہیں اور یقیناً غور و فکر کے بعد کہی گئی ہیں، ان سب سے اہم نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ "ادب" ادب اس لئے ہے کہ اس نے زندگی کے ساتھ ایک ہمیشہ استوار رہنے اور کبھی نہ ٹوٹنے والا رشتہ قائم کیا ہے۔ اس رشتے کی نوعیت کے متعلق البتہ گوناگوں باتیں کہی گئی ہیں، جو بظاہر ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود ہیں سچ۔ ادب زندگی کی تصویر یا مصوّری بھی ہے اور زندگی کی تنقید، تعبیر اور تفسیر بھی ——— اور ان توضیحات اور تصریحات میں تصویر، تنقید، تعبیر اور تفسیر کے الفاظ اپنے وسیع تر مفہوموں میں استعمال کئے گئے ہیں۔ اور یوں گویا ادب گو خود زندگی نہیں ہے، لیکن اس نے زندگی کو یوں اپنے دامن میں سمیٹا ہے کہ وہ زندگی کا دوسرا نام

بن گیا ہے۔ زندگی کے بعد اگر کوئی اور چیز "زندگی" ہے تو وہ ادب ہے۔ زندگی کی سب سے قریبی مماثلت اگر کہیں ہے تو ادب میں، اور یہ مماثلت ادب کی بے شمار تخلیقات میں ایسے ایسے رنگ روپ اختیار کرتی ہے کہ جو کچھ ہم زندگی میں نہیں دیکھ سکتے وہ ادب ہمیں دکھاتا ہے۔ زندگی کو دیکھے بغیر بھی دیکھ لینا، اُسے چھوئے بغیر بھی اُس کے لمس کی حرارت اور حلاوت محسوس کر لینا، اس کے دل کی دھڑکنوں میں اپنے دل کی دھڑکن سُن لینا اور اُس کی روح کی گہرائیوں میں ڈوبے بغیر اس کا رمز شناس بن جانا صرف ادب کے وسیلے سے ممکن ہے۔

ادب نے اپنی مختلف و متعدد اصناف کے ذریعے زندگی کی وسعتوں، اس کی گہرائیوں، اس کی لطافتوں اور نزاکتوں کو یوں مقید و اسیر کیا ہے کہ زندگی کا ماضی بھی اس میں محفوظ ہے اور اس کا حال بھی اور انقلابوں کی کوئی دست و بُرد اس نقش کو مٹا نہیں سکتی۔ لیکن یہ نقش ادب کی جملہ صنفوں میں سب سے زیادہ محفوظ کہانی کے ذریعے ہوا ہے۔ کہانی کے مختلف رُوپ داستان، حکایت، افسانہ، ناول ——— زندگی کا ایسا آئینہ ہیں کہ کوئی ایک صنف اس وصف میں کہانی کی مقابل و مماثل نہیں ٹھیرتی، اس لئے کہ انسان اس کا موضوع ہے اور انسان کی زندگی کا ظاہر و باطن زندگی کے ہر مشہود و محسوس کا احاطہ کرتا ہے۔

کہانی نے انسان اور اس کے عمل، ردِّ عمل، فکر، احساس، تخیل اور جذبے کو فنی تجربات کی شکل دے کر زندگی کے ان بے شمار رخوں کو جو ہماری نظر سے پوشیدہ اور ہمارے ذاتی تجربے کی حدود سے باہر تھے، ہمارا مشاہدہ اور ہمارا تجربہ بنایا ہے اور یوں کہانی کے وسیلے سے ہمیں زندگی کو سمجھنے، اس کے قریب تر ہونے اور اس سے اپنا رشتہ مضبوط اور تعلق استوار کرنے میں مدد ملی ہے ——
اس لئے کہ کہانی کو کہانی کہنے والے نے یا یوں کہیئے کہ قصہ گو نے اُسے زندگی کی مصوری اور اس کی تفسیر، تعبیر اور تنقید کا ذریعہ بنایا ہے۔

اس ساری بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کہانی کے روپ میں زندگی کی جو تصویر ہمارے سامنے آتی ہے وہ ایک خاص نظر سے دیکھی ہوئی زندگی کی تصویر ہے اور کہانی میں زندگی کی تفسیر، تعبیر اور تنقید کا جو پہلو نظر آتا ہے وہ ایک خاص شخص کے ذہن اور خیال، جذبے اور احساس کی پیدا کی ہوئی تفسیر، تعبیر اور تنقید کا عکس ہے اور کہانی کے جس آئینے میں ہم بیتاب اور بے قرار زندگی کو مجلّٰتا دیکھ رہے ہیں وہ حقیقت میں کہانی کہنے والے کی ذات اور شخصیت کا آئینہ ہے۔ زندگی کا جو لہو کہانی کی رگوں میں رواں دواں ہو کر کہانی کو زندگی دیتا دکھائی دیتا ہے اس کا سرچشمہ قصہ گو کے قلب و ذہن ہیں اور یوں گویا کہانی جو کچھ بنی

ہے وہ کہانی کہنے والے نے اُسے بنایا ہے۔ کہانی عظیم ہے اس لئے کہ اس کے خالق کے عمل نے اُسے عظیم بنایا ہے۔ کہانی کو حیاتِ دوام ملی ہے۔ اس لئے کہ اس کے خالق نے اُسے حیاتِ دوام دینے کے لئے سو جتن کئے ہیں۔ کہانی میں ہمارے لئے جدّت، تازگی اور کشش ہے کہ اس کے خالق کی شخصیت میں بعض ایسے عناصر ہیں جن سے کہانی میں جدّت اور تازگی پیدا ہوئی اور وہ باعثِ کشش بنی ہے۔

قصّہ گو کا عمل قصّے کہانی کو عظیم بناتا ہے۔ اس کے سو جتن کرنے پر کہانی کو حیاتِ دوام کی سند ملتی ہے۔ کہانی کی جدّت، تازگی اور کشش کا سبب قصّہ گو کی شخصیّت کے بعض عناصر ہیں ———

ان سب دعووں کا تجزیہ کرکے اگر اس اجمال کی تفصیل کی جستجو کی جائے جو ان دعووں کی بنیاد ہے تو فن اور فن کار کے اس گہرے رشتے کی نوعیت سامنے آتی ہے جو دوسرے اصناف سے کہیں زیادہ کہانی میں اپنا اثر دکھاتا ہے۔

ہر فن کی طرح کہانی کی بنیاد بھی تجربے پر ہے۔ کہانی کہنے والا زندگی کے کسی واقعے سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کا سابقہ کسی خاص شخص یا بعض اشخاص سے پڑتا ہے۔ معاشرتی زندگی کا کوئی مسئلہ یا فرد کی زندگی کی کوئی ذہنی یا جذباتی کیفیت اسے اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اور ان میں سے کوئی چیز اس کے دل میں کہانی

لکھنے کی تحریک پیدا کرتی ہے۔ وہ گویا اس کے فنّی سفر کا نقطۂ آغاز ہے۔ فنّی سفر کے اس مرحلے پر جس حد تک افسانہ نگار یا قصہ گو کی گرفت اپنے موضوع پر مضبوط ہے۔ اسی حد تک اگلے مرحلوں اور آنے والی منزلوں میں اس کی کامیابی یقینی ہے اور اس لئے کہانی کو عظیم بنانے کے لئے جو بہت سے عمل ضروری ہیں، اُسے حیاتِ دوام دینے کے لئے جو سو جتن لازمی ہیں اور اس میں جدّت، تازگی اور کشش پیدا کرنے کے لئے جن شرائط کی پابندی شرط ہے، ان میں پہلا عمل، پہلا جتن اور پہلی شرط یہ ہے کہ قصّہ گو کو اپنے موضوع اور اس کی تفصیلات کا پورا علم ہو، ایسا علم جیسا کسی اور کو نہیں۔ جو موضوع اس نے اپنایا ہے اسے اپنانے کا حق یوں ہی پورا ہوتا ہے کہ یہ موضوع بلا شرکتِ غیرے اس کا موضوع ہو اور وہ پورے اعتماد کے ساتھ یہ کہہ سکے کہ یہ موضوع میرا اور صرف میرا ہے۔ گویا جو چیزیں کہانی کو اچھی، پسندیدہ اور اس سے بھی بڑھ کر عظیم اور باقی رہنے والی کہانی بناتی یا بنا سکتی ہیں ان میں پہلی اور اس لئے سب سے اہم یہ ہے کہ قصّہ گو کو اپنے موضوع سے پوری واقفیت اور اس سے مکمل مناسبت اور اور جذباتی ہم آہنگی ہو۔ جس چیز کو اس نے کہانی بنانے کا ارادہ کیا ہے، وہ اس کی اپنی ہو، کسی اور کی نہیں۔

تجربے کی یہ دنیا جسے قصّہ گو اپنی مخصوص دنیا کہتا ہے۔ صرف

مشاہدے سے اس کی نہیں بنتی۔ اس میں کئی اور رنگ شامل ہوتے ہیں۔ جب ایک عام مشاہدہ اور بظاہر سیدھا سادا تجربہ وہ منفرد صورت اختیار کرتا ہے جو صرف ایک ادیب (اور اس جگہ قصہ گو) کی ملکیت ہے اور دوسرے کی نہیں۔ افسانہ نگار یا قصہ گو نے جو دیکھا ہے اس کی فنی تخلیق (یا کہانی) میں اس کی اہمیت ہے لیکن اس سے بھی زیادہ اہمیت اس بات کی ہے کہ اس نے جو کچھ دیکھا ہے وہ کس نظر سے دیکھا ہے اور اس پر کس انداز سے سوچا ہے۔ کہانی کی عظمت کی علامت وہ مشاہدہ یا وہ تجربہ نہیں جس پر اس نے اپنی کہانی کی بنیاد رکھی ہے۔ اس میں عظمت اس غور و فکر سے پیدا ہوتی ہے جس کی آنچ میں افسانہ نگار اُسے تپاتا اور پختہ کرتا ہے۔ سچ پوچھئے تو ہر فن کار (اور اس لئے ہر قصہ گو) فن کار ہونے کے علاوہ مفکر بھی ہے اور جس حد تک اس کا تجربہ (یا قصہ) اس کی فکری صلاحیت سے فیض یاب ہو، اسی حد تک اس میں عظمت پیدا ہوتی ہے۔ فکر کی عظمت اور فن کی عظمت میں جو قریبی رشتہ اور بعض اوقات لازم و ملزوم کا جو تعلق محسوس ہوتا ہے اس کی مثالیں افسانوی ادب کی پوری تاریخ میں موجود ہیں۔ اور اس میں اُردو، انگریزی، فرانسیسی، جرمنی اور روسی کے فرق سے کوئی فرق پیدا نہیں ہوتا۔ گوئٹے، ہیوگو، شیکسپیر، ٹالسٹائی، کالی داس اور نذیر احمد، ان سب بڑے فن کاروں نے زندگی کے حقائق کو

جس عام انسانی نظر سے دیکھا ہے۔ اس کی روشنی کے سہارے سے زندگی کی دل آویز تصویریں بنائی ہیں۔ لیکن زندگی کے جس بکھرے ہوئے مواد سے یہ دل آویز تصویریں بنی ہیں، ان میں ربط، آہنگ اور وحدت ان کے تفکر نے پیدا کی ہے اور جس حد تک اس فکر میں ربط اور آہنگ کے اوصاف موجود ہیں اسی حد تک وحدت کا نقش زیادہ اُبھرتا اور زیادہ مستحکم اور مستقل بنتا ہے۔

فکر کے اس رنگ کی کارفرمائی کے علاوہ ایک اور رنگ جس سے تجربے کے نقش کو ثبات و دوام ملتا ہے۔ جذبے کا گداز ہے جو فن کار اپنے مشاہدے کو محض تصویر کی رنگینی بخش کر دوسروں سے کہتا ہے کہ دیکھو وہ بھی فن کار ہے۔ لیکن بڑا فن کار وہ ہے جو صرف 'دیکھو' کہہ کر مطمئن نہیں ہو جاتا۔ وہ سرگوشی کے انداز میں 'دیکھو' کے بعد کچھ اور بھی کہتا ہے ——— 'دیکھو اور ہنسو' 'دیکھو اور آنسو بہاؤ'۔ اور فن کار کی اس آواز میں سچ مچ ایک جادو ہوتا ہے کہ دل اس کا تابع فرمان ہو کر ہنستا ہے، روتا ہے، شاداں ہوتا ہے، غمگین ہوتا ہے۔ اور جذبے کی یہ کیفیتیں کبھی کبھی دیر تک قائم رہتی ہیں۔ اس کا سبب آخر کیا ہے؟ فن کار کی یہ خاموش آواز کیوں دل کے اندر اُتر جاتی ہے؟ کیوں اس کی لکھی ہوئی کہانی پڑھ کر ہم رو پڑتے ہیں اور مسرت و شادمانی سے ہم آغوش ہو کر باقی ہر کیفیت کو بھول جاتے ہیں؟ اس لئے کہ کہانی سنانے والے نے اپنے مشاہدے

اور تجربے پر اپنے جذبے کا گہرا رنگ چڑھا کر، وہ رنگ چڑھا کر جو صرف اس کا رنگ ہے، اس تجربے کو دوسروں کے لئے دل گداز بنایا ہے اور یوں اس کی شخصیت کے ایک اور عنصر نے بے اثر اور بے رنگ تجربے کو تاثیر کی دولت دے کر یکتائی کی شان سے آشنا کیا ہے۔ اور یکتائی کی یہی شان ہے جس کے اعتماد پر وہ کہہ سکتا ہے کہ یہ حقیقت میری ہے، یہ تجربہ میرا ہے، یہ کہانی میری ہے اور میرے سوا کسی اور کی نہیں۔

مشاہدہ، فکر، احساس قصّہ گو کی شخصیت کے تین ایسے عناصر یا اس کے ایسے اوصاف ہیں جن سے کہانی زندگی کی تصویر، اس کی تفسیر، اس کی تنقید بنتی ہے۔ اور ایسی تصویر، تفسیر اور تنقید جس سے پڑھنے والا متاثر ہوتا ہے۔ وہ لکھنے والے کے جذبات و احساسات سے ہم آہنگ ہو کر اس کے فرمان بر رو تا ہے، ہنستا اور مسرور و مغموم ہوتا ہے اور مسرت و غم کی ان کیفیتوں کو اپنے سینے سے لگاتا ہے۔ لیکن زندگی کی یہ تصویر یا بعض صورتوں میں تفسیر، تعبیر اور تنقید اپنے فنّی وجود کے لئے ایک اور رنگ کی محتاج ہے اور وہ رنگ تخیل کا رنگ ہے کہ جو فن کار کے تجربات کو ایک نئی صورت دے کر حقائق کے حددرجہ بکھرے ہوئے مواد سے ایک نئے تجربے کی تخلیق کرتا ہے اور یوں ہر کہانی حقیقتوں کی تخیلی آمیزش سے ایک نئی حقیقت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ نئی حقیقت اسی حد تک دوسروں

کو اپنی طرف کھینچے گی جس حد تک اس کی صورت جانی پہچانی حقیقتوں کا مجموعہ ہونے کے باوجود ان جانی پہچانی حقیقتوں سے الگ ہو اور الگ ہونے کے باوجود حقیقت معلوم ہو۔

مختصر یہ کہ قصّہ گو کا مشاہدہ، اس کا تخیّل، اس کا احساس اور اس کا فکر مل جل کر ایک نئی دنیا کی تخلیق کرتے ہیں اور یہ نئی دنیا حقائق کی دنیا سے مختلف ہوتی ہے۔ اس میں ایک ایسا نیا پن اور ایک ایسی دلکشی ہوتی ہے جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ اِس نئے پن اور دلکشی کا انحصار اس بات پر ہے کہ قصّہ گو کے مشاہدے، تخیّل، احساس اور فکر میں ربط اور آہنگ پیدا ہو کہ ان میں سے ہر ایک خاص مقصد کے حصول میں فن کار کے فنّی عمل کا وسیلہ بنے۔ اس کی نظر کی گہرائی حقیقت کی جس گہرائی تک پہنچتی ہے، اس کی ذہانت اور اس کی غور و فکر اس حقیقت کو زیادہ بہتر طریق سے سمجھ کر اسے زیادہ بامعنی بنائے۔ اُن کے نقطۂ نظر کی تازگی اس میں تازگی اور جدّت پیدا کرے اور یوں حقیقت کا ایک اَن دیکھا پہلو ہمارے سامنے آجائے، اس کے جذبے کا خلوص حقیقت کو زیادہ مؤثر اور دل نشین بنائے احساس کا تخیّل بہت سے حقائق کو ملا کر، ماضی کے دُھندلکوں میں جھانک کے اور مستقبل کے نہاں خانوں کا تصوّر کر کے ایک حقیقت میں سو حقیقتوں کا رنگ بھرے۔ جب جا کر اس کے تجربے میں (یا یہ فن کار قصّہ گو ہے تو اس کی کہانی

میں) عظمت اور ابدیت پیدا ہوتی ہے۔ قصّہ گو زندگی کے جس رُخ کا مشاہدہ کرتا ہے، اس کی ہُو بہُو تصویر نہیں کھینچتا۔ وہ مشاہدے کی جزئیات میں سے کچھ کو رَد اور کچھ کو اختیار کرتا ہے۔ اختیار کی ہوئی جزئیات کو ایک نئی ترتیب دیتا ہے۔ انہیں ایک نئے معنی پہنا کر، ایک نیا مفہوم دے کر، ان کی نئی تفسیر و تعبیر کرتا ہے اور یوں گویا اس کی کہانی جب ایک منظم اور مرتب فنی تخلیق کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے تو کہانی کہنے والے کی شخصیت کے مختلف عناصر اُسے اپنے رنگ میں رنگ چکے ہوتے ہیں۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ کہانی کہنے والے نے جس تجربے کو اپنی کہانی کا موضوع بنایا ہے وہ اس کی شخصیت کے سانچے میں ڈھل کر کہانی بنتا ہے۔ کہانی جس ڈھلی ہوئی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے وہ مصنّف کی شخصیت نے اسے بنایا ہے۔

فن اور فن کار اور قصّہ گو اور اس کے قصّے کے اِس باہمی رشتے کی اہمیت فن کی ایک ایسی مسلمہ حقیقت ہے کہ اس میں کسی اختلاف کی گنجائش نہیں۔ اس مسلمہ حقیقت نے فن اور ادب کے مطالعے اور اس کی تنقید و تجزیئے کی پوری روش پر اتنا گہرا اثر ڈالا ہے کہ فن کار کی زندگی اور اس کے ماحول کے علم اور واقفیت کے بغیر اس کے فن کے مطالعے کو ایک ادھوری غیر یقینی اور غیر معتبر چیز سمجھا جاتا ہے اس لئے کہ فن کار کے ماحول میں

ایسی چیزیں موجود ہیں جو بہ یک وقت اس کے تخلیقی عمل میں ممد بھی ہوتی ہیں اور اس کے راستے میں رکاوٹ بھی پیدا کرتی ہیں۔ ماحول کے حائل ہونے والے عناصر طرح طرح اس کے مزاج اور شخصیت، یعنی اس کے فکر، احساس اور جذبے کو للکارتے اور اسے اس کے فنی راستے سے بھٹکانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ منزلیں فن کار کے لئے (اور خصوصاً کہانی کہنے والے کے لئے) بڑے سخت امتحان اور آزمائش کی ہوتی ہیں۔ قصہ گو جس حد تک ان حائل کا مقابلہ کر کے اپنی شخصیت کے عناصر کو مجتمع رکھنے اور اپنی کہانی کو ان کے سانچے میں ڈھالنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اسی حد تک اس کی کہانی کی فنی حیثیت پسندیدہ اور معتبر ہوتی ہے۔

سب سے پہلی چیز جو قصہ گو کو بہ حیثیت فن کار سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ اس کے عہد کے تہذیبی اور فکری میلانات ہیں۔ یہ تہذیبی اور فکری میلانات دوسرے افراد کی طرح قصہ گو کے ذہن اور احساس پر بھی اثر ڈالتے ہیں اور ایسا قصہ گو جس کی شخصیت کے عناصر میں پوری ہم آہنگی نہیں، یا جس کے فکر اور خیال پر عمومیت کا سایہ ہے اپنے قصوں کو عہد کے مزاج کے سانچے میں ڈھال لیتا ہے اور اس طرح اپنے عہد کے قاری کی خوشنودی اور تسکین کا سامان فراہم کر کے مطمئن ہو جاتا ہے اور اس کا نتیجہ

عموماً یہ ہوتا ہے کہ زمانے کی رَو کے ساتھ جب معاشرے کا مزاج بدلتا ہے اور لوگوں کی پسند میں فرق آجاتا ہے تو کوئی ان قصّے کہانیوں کا نام بھی نہیں لیتا ——— البتہ جو کہانی کہنے والا اپنے عہد کے عارضی رجحانات سے مغلوب ہوئے بغیر اپنے گرد و پیش کی زندگی میں سے ایسی چیزیں نکال سکے جن کی پسندیدگی ایک خاص عہد تک محدود نہیں اور ان چیزوں کو اپنے مخصوص فکر، تخیل، احساس اور جذبے کے سانچے میں ڈھال کر کہانی کا رُوپ دے سکے، اس کی کہانی، اس کا عہد گزر جانے کے بعد بھی پسندیدگی کی سند حاصل کرتی ہے۔ لیکن اپنے عہد کی پسند کو چھوڑ کر یا اس کی طرف سے مُنھ موڑ کر وہ بغاوت کی صدا پر لبّیک کہے تو اس کی کہانی میں ایک ایسی شان پیدا ہوتی ہے کہ وہ آنے والے زمانوں میں بھی محبُوب بنتی ہے۔ لیکن اپنے زمانے کی آواز کی طرف سے کان بند کر کے صرف اپنے دل کی آواز سننا اور فوری صلے اور انعام کے فریب میں نہ آنا بڑی جرأت اور مردانگی کا کام ہے۔ فن کا خلوص اسی جرأت اور مردانگی کا طالب ہے۔ جنہوں نے فن کے اس خلوص کو اپنا رہبر بنایا ہے کہانی کی دنیا میں انہیں کو عظمت بھی ملی ہے اور انہیں کو ابدیت بھی۔

قصّہ گو، افسانہ نگار یا ناول نگار کی فنّی تخلیق کی اچھائی بُرائی پر

ایک اور چیز، بعض اوقات پہلی چیز سے بھی کہیں زیادہ گہرا اثر ڈالتی ہے۔ یہ چیز قصّہ گو کے مدّاحوں کا وہ حلقہ ہے جو اس سے ایک خاص طرح کے قصّے طلب کرتا ہے۔ قصّہ گو نے کوئی ایک کہانی لکھ کر پڑھنے والوں کے دل میں اپنی جگہ بنائی ہے۔ یہ کہانی اپنی بعض خصوصیتوں کے اعتبار سے دوسری کہانیوں سے مختلف ہے اور یہی فرق اُسے پڑھنے والوں کے ایک خاص حلقے میں پسندیدہ اور مقبول بناتا ہے۔ وہ قصّہ گو کے مدّاح، پرستار اور حلقہ بگوش صرف اس لئے ہیں کہ اس نے انہیں ایک خاص طرح کی کہانی دی ہے۔ چنانچہ وہ جب تک اس طرح کی کہانیاں اُن کے لئے لکھتا رہے۔ اُن کی مدح و ستائش کا خراج وصول کرتا رہتا ہے اور جب وہ اپنا مخصوص انداز اور اسلوب ترک کر کے کسی اور روش پر چلتا ہے اور دوسری طرح کی کہانی لکھتا ہے تو اس کی محبوبی میں کمی آجاتی ہے اور یوں کہانی لکھنے والے کے لئے یہ بات ایک طرح کی مجبوری بن جاتی ہے کہ وہ اسی طرح کی کہانی لکھے جیسی اس کے قاری اس سے طلب کرتے ہیں، اُسے یہ جبر اس لئے اختیار کرنا پڑتا ہے کہ اس کی فنی شہرت کا انحصار اسی پر ہے۔ یہ جبر ظاہر ہے کہ اکثر اوقات اس کی فنی آزادی کے پیروں میں بیڑیاں ڈال دیتا ہے اور اس قید میں رہ کر وہ جو کچھ لکھتا ہے اس کی عمر عارضی ہوتی ہے۔ کہانی لکھنے والے کے لئے بہ حیثیت ایک فن کار

سکے یہ بڑی سخت آزمائش کی چیز ہے۔ وہ شہرت اور پسندیدگی
کی اُس خیرہ کُن روشنی کی طرف لپکے جس کی چمک دمک عارضی ہے
یا مستقبل کے افق پر ٹمٹمانے والے ان ستاروں پر نظر رکھے،
جن کا نُور وقت کے ساتھ بڑھتا اور ثبات دوام حاصل کرتا ہے۔ جن
قصّہ گویوں نے آنے والے زمانے پر نظر رکھی ہے، جنہوں نے فن
کی بتائی ہوئی صراطِ مستقیم کو اپنایا ہے اور جنہوں نے کہانی کو اپنے
مشاہدے، فکر، تخیل اور جذبے کی آنچ دے کر اپنی شخصیت کے
سانچے میں ڈھالا ہے، صحیح معنوں میں 'فن کار' اور 'صاحبِ فن'
کا لقب اُن پر سجتا اور اُنہیں زیب دیتا ہے۔

تیسری چیز جس نے قصّہ گو کو قصّہ گوئی کے ہر دور میں اور
اس کے فنی احساس کو امتحان و آزمائش میں مبتلا کیا ہے یہ ہے
کہ پڑھنے والوں نے اس کی کہانیوں میں کسی نہ کسی اخلاقی درس و
تلقین کی جستجو کی اور اس سے کسی نہ کسی اصلاح کے طالب ہوئے
ہیں اور اکثر ایسا ہوا ہے کہ قصّہ گو نے ان کی اس خواہش و طلب کی
تعمیل و تسکین کی ہے لیکن کہانی کی پوری تاریخ شاہد ہے کہ قصّہ گو
نے جب کبھی قصّہ گوئی کے منصب کو ترک کر کے محض معلم اور معلمِ
اخلاق بننے کی دانستہ کوشش کی ہے تو وہ فن کی بارگاہ میں لائقِ تعزیر
ٹھہرا ہے اس لئے کہ اصلاح اور تبلیغ و تعلیم کے راستے صرف تھوڑی
دُور تک ایک رُخ چلتے اور پھر الگ ہو جاتے ہیں کہ معاشرے کا

ایک حساس فرد اور نسلِ انسانی کا ایک رُکن ہونے کی حیثیت سے قصہ گو میں بھی اخلاقی اور اصلاحی احساس کا ہونا لازمی ہے اور اس لحاظ سے وہ کسی نہ کسی حد تک معلّم و مصلحِ اخلاق ہے، لیکن قصہ گو معلّم اور مصلحِ اخلاق ہونے کے ساتھ ساتھ فن کار بھی ہے اور اس لئے جب وہ کہانی لکھے اور یوں گویا فن کار کے راستے پر چلے تو رہنما فن کار کو ہونا چاہیئے، معلّم، مبلّغ اور مصلح کو نہیں ——— اور تجربہ شاہد ہے کہ کہانی مؤثر اور دل نشین اسی وقت بنتی ہے جب معلّم اور مصلح فن کار کا تابع فرمان بن کر اس کے اشاروں پر چلتا ہے۔

قصہ گو نے قصہ گوئی کی پوری تاریخ میں جب اپنے مشاہدے کو کہانی بنانا چاہا ہے تو ان گوناگوں قوتوں نے اس کے راستے میں حائل ہو کر اُسے گمراہ کرنا اور فن کے راستے سے بھٹکا کر عارضی شہرت اور نام و نمود کے راستے پر چلانا اور معلّم، تبلیغ اور اصلاح کے مقدس فریب میں مبتلا کرنا چاہا ہے۔ اس تصادم اور کشاکش میں اکثر تو ایسا ہوا ہے کہ قصہ گو کے فکر، خیال، جذبے اور احساس کو دھندلکوں نے گھیر لیا ہے اور کبھی ایسا کہ فکر، خیال اور جذبے نے اپنے آپ کو ہر تازہ فریب سے محفوظ رکھ کر قصہ گو کے مشاہدے کا خیر مقدم کیا اور اسے اپنے سینے سے لگایا ہے اور یوں فن کار کی شخصیت کے مختلف عناصر نے متحد و متفق ہو کر حائل ہونے والی تخریبی قوتوں کو شکست دی اور فن کے علم کو اونچا رکھا ہے اور اس طرح اچھی کہانی، عظیم کہانی

اور ہمیشہ باقی رہنے والی کہانی کی تخلیق ہوتی ہے اور فن کار کی شخصیت اور اس کے فن کا ابدی تعلق مستحکم اور مضبوط ہو کر ایک ناقابلِ تردید حقیقت بنا ہے۔ مصنف کی شخصیت کا یہی پہلو ہے جو اس کے بیان کے اسلوب پر اثر انداز ہوتا ہے اور بعض اوقات یہ اثر انتہائی گہرا اور نمایاں ہوتا ہے۔ ہر شخص کے بات کہنے کا ایک الگ طرز اور الگ انداز ہوتا ہے۔ لفظوں، فقروں، جملوں اور ان سب کی ترکیبوں میں ایک خاص پسند یا ناپسندیدگی اپنا کام کرتی ہے۔ ایک لفظ کا ترک، دوسرے کا اختیار، ایک کے استعمال کرنے میں ایک خاص لذت کا احساس، تشبیہوں، استعاروں اور کنایوں کے استعمال میں اپنی ایک پسند جو دوسرے کی پسند سے مختلف ہے، باتوں میں مزاح، تلخی یا شگفتگی۔ ان کے کہنے میں سادگی، صفائی یا روانی یا اس سے مختلف رنگینی، پیچیدگی اور بوجھل پن؛ آسان اور مشکل لفظ، ان کے مخصوص اثرات کا احساس، بیان میں جوش، ہلکا پن، بردباری، سنجیدگی یا شوخی۔ یہ اور اسی طرح کی بہت سی چیزیں ہیں جن سے مل کر ہر لکھنے والے کے اسلوب کی تشکیل ہوتی ہے اور ان متعدد چیزوں کا مختلف النوع امتزاج، طرزِ بیان اور اسلوب میں ہزاروں طرح کے فرق کر دیتا ہے۔ ایک کا طرز بیان دوسرے کے طرز بیان سے نہیں ملتا۔ اس فرق کی وجہ یہی ہے کہ طرزِ بیان میں لکھنے والے کی شخصیت اور انفرادیت کی جھلک ہوتی ہے۔ اسلوب

شخصیت اور انفرادیت کا آئینہ ہوتا ہے۔ ہم مصنف کے اسلوب کو دیکھ کر اُسے پہچانتے ہیں اور اسلوب ہی کو دیکھ کر بعض اوقات اُس کی ذات اور شخصیت اور ذہنی اور جذباتی رجحانات کا اندازہ لگاتے ہیں، اسی لیے لوگ عام طور پر کہتے ہیں کہ انسان کا طرزِ بیان اس کی انفرادی شخصیت کا دوسرا نام ہے اور اگر ہم حقیقت میں غور کریں تو اس بات میں پوری پوری صداقت موجود ہے۔

ایک مصنف کے بیان میں ابہام ہے۔ اُس کی ہر بات ہمیں مشکل معلوم ہوتی ہے۔ ممکن ہے کہ یہ ابہام خیال کی گہرائی سے پیدا ہوا ہو، لیکن زیادہ صورتوں میں ابہام اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ جو بات مصنف نے کہی ہے وہ خود اس کے ذہن میں صاف نہیں اس کے متعلق اس نے اچھی طرح سوچا نہیں ہے اور اس لئے اُس کا نقطۂ نظر اُلجھا ہوا اور غیر واضح ہے۔ اُلجھے ہوئے نقطۂ نظر ہی سے اسلوب کی پیچیدگی اور ابہام پیدا ہوتا ہے۔ اسلوب اُسی وقت پیدا ہوتا ہے جب انسان کے پاس کوئی بات کہنے کو ہو اور اُس کے کہنے کے لئے اندر سے کوئی قوت اُسے اُبھارے اور مجبور کرے۔ اسلوب کے عموماً دو رُخ ہوتے ہیں، ایک کا تعلق عادت اور مشق سے ہے اور دوسرے کا ذاتی نقطۂ نظر سے۔ مشق سے لکھنے والے کو اپنے بیان پر ایک طرح کی قدرت حاصل ہو جاتی ہے اور یہی قدرت اس کی عادت کا ایک جزو بن جاتی ہے۔ دوسری طرف

زندگی کے متعلق اس کا سوچنے کا ایک خاص انداز ہے۔ وہ اپنے اخلاقی اور جذباتی عقائد میں ہمیشہ سوچنے کے اسی انداز سے متاثر ہوتا ہے اور سوچنے کا یہی انداز زندگی کے متعلق اس کے نظریئے اور اس کے اسلوب پر اثر ڈالتے ہیں۔ اسی لئے جب کوئی کہتا ہے کہ اسلوب انفرادی شخصیت کا دوسرا نام ہے تو یہ سُن کر ہمیں حیرت نہیں ہونی چاہیئے۔

ہم کوئی بات کہتے ہیں تو اس کے کہنے سے پہلے اس بات کا ہم پر کوئی اثر ہوتا ہے۔ تاثر ہمیشہ اظہار کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ اور اسی لئے کسی تصنیف میں ہم تاثر اور اظہار کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے۔ یہ بات افسانے میں اور بھی زیادہ سچی ہے کہ افسانہ انسانی زندگی کی کسی نہ کسی حقیقت کا مظہر اور مصوّر ہوتا ہے۔ افسانے کا طرز تاثرات کی متحرک لہر ہے اور اس متحرک لہر میں تاثر اور اظہار دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اچھے افسانے کی پہچان ہی یہ ہے کہ موضوع اور ہیئت ایک دوسرے کے اندر سما جائیں اور دونوں میں کہیں تضاد نہ ہو، اسی لئے افسانہ نگار کو لفظوں کے انتخاب اور ان کے استعمال میں بڑی دقّتِ نظر اور باریک بینی سے کام لینا پڑتا ہے۔ وہ ہر لفظ کو تول کر استعمال کرتا ہے۔ اُسے ہر لفظ کی تاثیر کا پورا پورا اندازہ کرنا پڑتا ہے اور اس لئے وہ لفظوں کو صرف اُنہیں موقعوں پر استعمال کرتا ہے جہاں ان کی تاثیر مسلّم ہو۔ اس

کے لفظ اور فقرے راستہ دکھانے والے مینار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اگر مینار کسی غلط جگہ پر بنا ہوا ہے تو اس سے سوائے گمراہی کے کوئی نتیجہ نہیں۔ افسانے کا فن باتوں کو زیادہ پھیلا کر یا پیچ دار بنا کر کہنے کی اجازت نہیں دیتا، خصوصاً افسانہ نگار کو اس معاملے میں اور زیادہ احتیاط کی ضرورت ہے۔ کسی لفظ یا فقرے کے بے محل یا بے موقع استعمال ہونے سے افسانے کے مجموعی تاثر کے مجروح ہونے کا اندیشہ ہے۔ اسی لیے افسانہ نگار کے لئے اسلوب کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ لیکن اسلوب اور نقطۂ نظر میں گہرا تعلق ہے۔ جب تک انسان کا نقطۂ نظر واضح نہ ہو، اسلوب میں بھی وضاحت، صفائی اور تاثیر نہیں پیدا ہو سکتی اور اس لئے افسانے میں نقطۂ نظر کی جو اہمیت ہے اس کا تقاضا ہے کہ نقطۂ نظر اور افسانے کے باہمی تعلق کو کسی قدر تفصیل سے بیان کیا جائے۔

اس بات کا اندازہ اس طرح کیجیے کہ ہم افسانے پڑھتے ہیں۔ اور ان میں سے بیسیوں ایسے ہوتے ہیں جن کا پلاٹ تھوڑے بہت معمولی فرق کے علاوہ قریب قریب یکساں ہوتا ہے۔ اس کے باوجود ہر افسانے میں ایک نیا لطف، نیا اثر اور نیا کیف ہوتا ہے۔ ایک ہی پلاٹ پر لکھے ہوئے افسانوں میں سے ایک سر تا سر حزن و یاس کا مرقع، دوسرا شروع سے آخر تک طرب و نشاط کی داستان، تیسرا افسردگی اور ناکامی کی ظلمتوں کا شکار اور چوتھا مزاح اور ترنم آمیز

قہقہوں کی رنگیں نوائیوں سے ہم آہنگ۔ اس کی آخر کیا وجہ ہو سکتی ہے ؟ یہ نمایاں فرق صرف اس لئے ہے کہ افسانے مختلف سانچوں میں ڈھل کر نکلتے ہیں۔ جس طرح ایک کھلونے بنانے والا حلوائی ایک شیرے کو مختلف قالبوں میں ڈال کر کبھی شیر کی شکل بنا لیتا ہے اور کبھی ہرن کی، اسی شکر سے کبھی آدمی بن جاتا ہے اور کبھی مور۔ ایک ہی شکر سے بنی ہوئی یہ مختلف صورتیں آنکھوں پر بالکل مختلف اثرات ڈالتی ہیں۔ بالکل اسی طرح ہر مختلف انسان کا قالب ایک مختلف سانچہ ہے جہاں جاکر افسانے کا پلاٹ مختلف شکلیں اختیار کر لیتا ہے۔ جس دل کی پرورش گہوارۂ غم میں ہوئی ہے، وہ ہر چیز کو غم انگیز جذبات سے دیکھنے کا عادی بن جاتا ہے اور اس لئے اس کے پیش کئے ہوئے مرقعے دلوں پر غم کی کیفیتیں طاری کرتے ہیں۔ جس خوش نصیب کو فطرت سے نیرنگیٔ بہار کی شوخیاں عطا ہوئی ہیں وہ ہر چیز کو اس رنگینی کا لباس پہنا کر منظرِ عام پر لاتا ہے اور اس لئے اُسے دیکھ کر ہر شخص کے دل میں خوشی کی اُمنگ پیدا ہوتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ہم افسانے کے پلاٹ سے اس کے مصنف کے نقطۂ نظر کا پتہ چلاتے ہیں۔ نقطۂ نظر اس پلاٹ کو کسی خاص طریقے سے پیش کرنے کا نام ہے۔ افسانے میں افسانہ نگار نے جو واقعہ پیش کیا ہے اس کے کس پہلو کو اہمیت دی جائے۔ اور کون سا پہلو

اس کے نزدیک کم اہم ہے۔ افسانوی کرداروں کی مختلف حرکات کو مصنف نے کس نظر سے دیکھا ہے، اُن کی کون سی بات اُسے پسند آئی اور کسے اس نے اپنے نزدیک بُرا سمجھا۔ اس نے اپنے افسانے سے فطرتِ انسانی کے کس مسئلے کو حل کیا اور کون سی چیز ایک خاص وقت میں اس کے لئے جاذبِ نظر تھی۔ یہی چیزیں ہیں جن میں افسانہ نگار کا نقطۂ نظر مستور ہے۔

مثال کے لئے اگر ہم اُردو کے مختلف افسانہ نگاروں کے کچھ افسانوں سے ایسی مثالیں لیں جہاں انہوں نے ایک چیز کو اپنے اپنے نقطۂ نظر سے پیش کیا ہے تو ہمیں اس کا اندازہ اچھی طرح ہو جائے گا۔

ہمارے افسانوں میں عورت اور اس کی فطرت کے مختلف پہلوؤں کو زیادہ سے زیادہ نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی۔ لیکن نقطۂ نظر کے اختلاف نے افسانہ نگاروں کے قلم سے جو جو باتیں نکلوائی ہیں، ان میں نہایت رنگین اور دلچسپ فرق نظر آتا ہے۔

راشد الخیری کے زیادہ افسانے عورت کی فطرت کے اس پہلو کو نمایاں کرتے ہیں جس کا تعلق اس کی گھریلو زندگی سے ہے۔ ان کے نزدیک عورت کی سب سے بڑی دلکشی یہی ہے کہ وہ بہترین بیوی، مثالی بہن اور بلند ترین نمونہ پیش کرنے والی ماں ہو۔

پریم چند کے اکثر افسانوں میں عورت کی فطرت میں قربانی کا جذبہ

سب سے زیادہ نمایاں دکھایا گیا ہے۔ وہ اپنے شوہر، اپنے بھائی اور اپنے ملک کے لئے بڑی سے بڑی قربانی کو اپنا اہم فرض جانتی ہے۔ اس میں حُسن ہے، نظر کا جادُو ہے، اداؤں کا فریب ہے، موسیقی کا ترنّم ہے لیکن ان سب سے زیادہ ایثار اور قربانی ہے۔

بعض افسانہ نگار عورت کو صرف رومانی صفات کا حامل جانتے ہیں۔ اُن کے نزدیک کائنات کی رونق صرف اسی کے دم سے ہے ہر دلچسپی کی روح صرف عورت سے ہے اس لئے یہ گروہ لوگوں کو عورت پر کسی اور طرح نظر ڈالتے ہوئے دیکھتا ہے تو اسے حیرت ہوتی ہے۔ اور وہ صرف یہ کہہ کر خاموش ہو جاتا ہے کہ "مجھے حیرت ہوتی ہے کہ عورت اور اس کے ذکر کو نکال دینے کے بعد آپ کے پاس کیا رہ جائے گا"

بعض لوگ حقیقت اور رومان دونوں کا جلوہ صرف عورت کی ذات میں دیکھتے ہیں اور اس لئے کہتے ہیں کہ "عورت اپنے فرض کی ادائیگی میں وقت، موقع اور محل کی تلاش نہیں کرتی۔ عورت کے ہاتھ میں ایک مسیحائی اثر ہے۔ اس کا ذرا سا اشارہ، اس کا خفیف سا سہارا برسوں کی تکلیف اور مدتوں کے آلام کو زائل کر دینے کے لئے کافی ہے۔ دُکھے ہوئے دلوں کی تسکین، برباد گھروں کی آبادی، قدرتی بیماریوں کا قدرتی علاج صرف عورت ہی ہے" بعض لوگوں نے رُومان کو معصیت سمجھ کر عورت کو مرد کی ہر معصیت کا ذمّہ دار ٹھیرایا ہے۔

ع. ببیں تفاوت ......

غرض راشد الخیری، پریم چند، نیاز اور مجنوں سے لے کر کرشن چندر اور منٹو تک کی خدا جانے کتنی تصویریں ہیں، کوئی بالکل غیر شاعرانہ اور کوئی عریاں اور بے باک۔ یہ فرق اس لئے ہے کہ عورت کو ان نظروں سے دیکھنے والوں کی نظر میں اختلاف ہے۔ وہ ہر چیز کو اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں اور یہ نقطۂ نظر کسی مخصوص وقت تک محدود نہیں رہتا بلکہ ان کے سارے ادبی کارنامے اس فطرت کا عکس بن کر نکلتے ہیں۔

نقطۂ نظر کے فرق کے یہ معنی نہیں کہ کوئی شخص ایک مخصوص چیز کو ایک نئے طریقے سے دیکھنے کا عادی ہے بلکہ اس فرق کی وجہ سے افسانے کی روح میں بالکل فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لئے ہمارے پاس ایک بہت اچھی مثال ہے۔ ساقی دہلی کا افسانہ نمبر ۱۹۳۴ء اپنی نوعیت کے لحاظ سے ایک نئی چیز تھی۔ اس میں ایک ہی پلاٹ پر ملک کے مختلف اچھے افسانہ نگاروں کے افسانے ہیں لیکن ان میں سے قریب قریب ہر ایک کی روح اور کیفیت مختلف ہے۔ قیسی، فضل حق، شاہد اور عظیم بیگ کے دوسرے افسانوں میں جو بات نمایاں طور پر نظر آتی ہے اسی نے ان افسانوں میں بھی گھر کر رکھا ہے۔ قیسی کا مخصوص فلسفیانہ نظریہ اور ہر چیز کو ایک فلسفی کی نظر سے دیکھنا، فضلِ حق کا

عام ہندوستانی زندگی کے روزمرّہ پہلوؤں پر ایک تنقیدی نظر ڈالنا، شاہد کا رومان اور حقیقت کو سمو کر اُسے افسانوی دلکشی دینا، عظیم بیگ کا ہر چیز کو مزاح کے رنگ میں ڈبو دینا، یہی چیزیں ہیں جو کم و بیش ان چاروں کے افسانوں میں ہر موقع پر ملتی ہیں۔ وہی یہاں بھی موجود ہیں۔ ان کے کردار اور ان کی گفتگو، ان کے خیالات اور ان کی حرکات و سکنات سب اسی انداز کی ہیں جیسی وہ دیکھنے کے عادی ہیں۔ ان کی تنقیدیں، ان کا تبصرۂ حیات یہاں بھی اسی رنگ میں جلوہ گر ہے جس طرح دوسرے افسانوں میں، اس لئے کہ وہ اپنی فطرتوں کو نہیں بدل سکتے۔ وہ اب ان کے اختیار سے باہر ہیں۔

افسانہ نگار کے نقطۂ نظر کا پتہ ہمیں اس وقت خصوصًا اچھی طرح لگتا ہے جب اس کا پیش کیا ہوا ہیرو خیالات کے ایسے مدّوجزر میں پھنس جاتا ہے جہاں سے نکلنا اس کے لئے آسان نہیں۔ اس کے دل میں دو چیزوں کی خواہش ہے لیکن وہ ان میں سے صرف ایک کو پا سکتا ہے۔ وہ کسے چھوڑے اور کسے لے؟۔ اس چیز کا فیصلہ افسانہ نگار کے نقطۂ نظر پر منحصر ہے۔ اِسی لئے افسانہ نگاروں کو اس موقع پر بڑی احتیاط کی ضرورت ہے۔ انہیں اس قسم کا فیصلہ کرنے میں عمومًا عالمگیریت کو مدِّ نظر رکھنا چاہیئے۔ اِس موقع پہ بھی جس چیز کا انتخاب کیا جائے اس کی کوئی وجہ ہونی چاہیئے

اور یہ وجہ ہمیشہ ایسے انداز میں پیش کرنی چاہیئے جو کم از کم بداخلاقی کا سبق نہ دے۔ اس سے لوگوں کے بلند اخلاق پستی کی طرف نہ جائیں۔

اخلاق اور بداخلاقی کا معیار بالکل اضافی ہے۔ جو چیز ایک سوسائٹی کے نزدیک اخلاق کا بلند ترین نمونہ ہے۔ ممکن ہے کہ دوسرے کی تہذیب اُسے بداخلاقی یا جہالت سے تعبیر کرے، اس لئے افسانہ نگار کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ اُس کا پیش کیا ہوا اخلاق اس سوسائٹی کے قوانین کے منافی تو نہیں جہاں سے اس نے افسانے کا پلاٹ حاصل کیا ہے یا جہاں کی مخصوص فطرت کا حامل اس کا ہیرو ہے۔

افسانہ نگار بھی دوسرے ماہرینِ فن کی طرح ہر واقعے پر تبصرہ کرتا ہوا چلتا ہے۔ اپنی رائے کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ لیکن چونکہ اس کا مقصد ہر چیز کو قصے کی شکل میں پیش کرنا اور اُسے زیادہ سے زیادہ دلچسپ بناتا ہے اس لئے وہ اپنی رائے کے اظہار میں بے حد اختصار سے کام لیتا ہے۔ افسانے کے انداز کو اپنی فطرت کے رنگ میں ڈھالنے اور واقعات کو ان کی موجودہ شکل میں پیش کرنے کے بعد کسی تفصیلی تبصرے کی ضرورت باقی نہیں رہتی اور چونکہ پڑھنے والا خود افسانے کی تہہ میں داخل ہو جاتا ہے، اس لئے افسانہ نگار اگر اپنی رائے کا اظہار صرف ایک ہی جملے میں کر دیتا ہے تو وہ کافی سمجھا جاتا

ہے عموماً اچھے افسانہ نگار یہ رائے اس طرح پیش کرتے ہیں کہ اُسے افسانے کے واقعات اور اس کے تانے بانے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ پڑھنے والا اس کا اثر تو ضرور محسوس کرسکتا ہے لیکن اُسے یہ جملہ کھٹکتا ہوا نہیں معلوم ہوتا۔

ہر شخص زندگی اور اس کے واقعات کے متعلق ایک خاص رائے رکھتا ہے اور زندگی اور اس کی ہر چیز کو اس مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ یہ چیز ہر مصنّف کی انفرادی شان ہوتی ہے۔ کوئی زندگی کو حزن و یاس کے لئے مخصوص جانتا ہے اور اس لئے اس کی نظر ہر چیز پر غم میں ڈوبی ہوئی پڑتی ہے اور ہر جگہ اُسے یہی جذبہ چھایا ہوا نظر آتا ہے۔

کچھ لوگ زندگی کو اُمید اور خوشی کی جلوہ گاہ سمجھتے ہیں، کچھ افسانہ نگاروں کا فلسفۂ زندگی اس قسم کا ہے کہ اُن کے افسانوں میں اُمید اور اصلاح کا جذبہ ہر جگہ نمایاں نظر آتا ہے۔ کچھ افسانہ نگار زندگی کو مجسّم غم تو ضرور جانتے ہیں لیکن اُسے تلخ کام زہّاد کے نقطۂ نظر سے نہیں دیکھتے۔ اُنہیں دنیا والوں سے دلچسپی ہوتی ہے۔ اِس لئے اِس غم کے باوجود کبھی کبھی ایک اُمیدِ موہوم ان کے کاشانوں کی ظلمت میں ایک نور پیدا کردیتی ہے۔ بعض افسانہ نگار ایسے ہیں جن کا نظریۂ حیات تو سرتاسر حزنیہ ہے لیکن وہ اس پر روتے نہیں، نہ امیدِ فردا کے بھروسے پر اُٹھا رکھتے ہیں، وہ اس پر قہقہہ لگاتے ہیں لیکن اس

قہقہے میں زہریلا ہوتا ہے۔ لوگ اس قہقہے کو سن کر ہنستے نہیں، بلکہ رونے پر مجبور ہیں۔ غرض ہر شخص زندگی پر مختلف طریقوں سے نظر ڈالتا ہے لیکن اس کو افسانے میں پیش کرنے کے لئے وہ مختلف اسلوب اختیار کرتا ہے اور یہی اسلوب اور نقطۂ نظر اُسے دوسروں سے الگ کرتا ہے۔

افسانے میں ہر قدم پر، ہر خیال میں، ہر کردار کے پیش کرنے میں، اس کی فنی ترتیب کے انتخاب میں، زندگی کو ایک مخصوص نظر سے دیکھنے میں افسانہ نگار اپنی فطرت اور اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے کام لیتا ہے اور یہ مخصوص نقطۂ نظر اس کے اسلوب پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اسلوب اور نقطۂ نظر دونوں انسان کی شخصیت اور انفرادیت کے نمائندے ہیں۔ افسانوں میں خصوصاً یہ انفرادیت اور بھی نمایاں فرق پیدا کرتی ہے۔

۱۴

افسانہ نگار اور قاری

انسان کی فطری خواہش اظہار ادب و فن کی تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ اس آرزو نے کہ انسان جو کچھ دیکھے، جو کچھ محسوس کرے، جو کچھ سوچے اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ جو کچھ کرے، اُس کا حال دوسروں کو سنائے، اظہار کے نت نئے رُوپ اختیار کئے ہیں اور یہی روپ ہیں جنھوں نے ادب و شعر کی اصناف کے گوناگوں نام پائے ہیں۔ ایک صنف اور دوسری صنف میں فرق کی وجہ بھی یہی ہے کہ انسان اپنے تجربات کو، جس میں اس کے مشاہدات، محسوسات، افکار اور تخیلات سب شامل ہیں، دوسروں کے لئے زیادہ سے زیادہ جاذبِ توجہ اور دل کش بنانا چاہتا ہے۔ جو دل اُسے اِس بات پر اُکساتا اور مجبور کرتا ہے کہ دل کی بات دوسروں سے کہو، اسی کا تقاضا یہ بھی ہوتا ہے کہ بات اس طرح کہو کہ وہ سننے والے کے دل

میں گھر کرے۔ یہیں سے بات کہنے اور بات سننے والے میں ایک خاص طرح کے رشتے کا تصور پیدا ہوتا ہے اور اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے اور اسے دل نشین بنانے کے نئے نئے اسالیب تلاش کرنے کی خواہش اور کوشش شروع ہوتی ہے۔

بات کہنے والا بات کہے اور اس نیت اور مقصد سے کہے کہ سننے والا اسے توجہ سے سنے اور اس میں دلچسپی محسوس کرے تو اس کے دل میں یہ معلوم کرنے کی خواہش بھی بیدار ہوتی ہے کہ سننے وا[illegible] پر اس کی بات کا کیا ردِّ عمل ہوا، اور یوں اظہار کی خواہش اور اس[illegible] اظہار کا ردِّ عمل دیکھنے کی آرزو ایک ہی احساس کے دو لاینفک جُز[illegible] بن جاتے ہیں۔ اب اگر بات کہنے والا یہ اندازہ کرے کہ اس کی با[illegible] اس کے سامع یا مخاطب کے دل میں اپنی جگہ بنا رہی ہے تو اس[illegible] کا اثر اس کے اسلوبِ اظہار پر پڑتا ہے اور اس کا یہ احساسِ مسرت[illegible] کہ اس کی کہی ہوئی بات دوسروں کے لئے باعثِ کشش اور[illegible] دل نشینی ہے اس کے اسلوبِ اظہار میں جھلکنے لگتا ہے۔ سا[illegible] یا مخاطب کا خوشگوار ردِّ عمل اس کے دل کے تاروں کو چھوتا اور ا[illegible] میں لرزش پیدا کرتا ہے۔ یہ لرزش اظہار کے اسلوب میں جھنکا[illegible] پیدا کرتی ہے اور اس جھنکار کی گونج مخاطب کے دل میں اترتی[illegible] اور یوں نغموں کی کھنک اور جھنکار کا ایک سلسلہ شروع ہو جاتا ہے[illegible] جس میں بات کہنے والے کی کوشش کو بھی اتنا ہی دخل ہوتا ہے ج[illegible]

سُننے والے کے غیر محسوس ردِّ عمل کو بھی وجہ ہے کہ تجربے کے ابلاغ Communication کو ایک ہی زنجیر کی دو کڑیاں، ایک ہی سلسلے کے دو سرے اور ایک ہی عمل کے دو رُخ کہا گیا ہے اور اس زنجیر کو مکمل کرنے، اس رشتے کو استوار بنانے، اور اس عمل کو معنویت دینے میں بولنے اور سننے یا لکھنے اور سننے والے کا برابر کا ہاتھ ہوتا ہے۔

ابلاغ کے اس دوطرفہ یا دو رُخے عمل کو اگر ادب کی دنیا میں آکر دیکھا اور سمجھا جائے تو اس کے معنی یہی ہیں کہ جو ادیب لکھتا ہے اس کی تاثیر اور دل نشینی پر جہاں ایک طرف اس جذبے کی کارفرمائی ہوتی ہے یا اس تمنا کا عکس ہوتا ہے کہ کہی ہوئی بات دوسرے کے دل میں گھر کرے، وہاں دوسری طرف قاری کے دل کی اس کیفیت کا رنگ بھی چڑھا ہوا ہوتا ہے جو ادیب کی بات پڑھ کر اس کے سینے میں بیدار ہوتی ہے اور یوں گویا ادب کی تخلیق میں ایک کا عمل اور دوسرے کا ردِّ عمل ایک دوسرے کے ہم عناں و ہم سفر رہتے ہیں اور عمل اور ردِّ عمل کا یہ سلسلہ ایک ہی جگہ ٹھہر کر نہیں رہ جاتا بلکہ برابر دونوں طرف اپنا اثر ڈالتا اور دلوں کی کیفیت میں مدّو جزر کا سماں پیدا کرتا رہتا ہے۔ ابلاغ کے عمل کی دو رُخی کیفیت یوں تو ادب کی ہر صنف میں کسی نہ کسی انداز سے نظر آتی ہے لیکن افسانوی ادب یا کہانی میں بدیہی اسباب کی بنا پر یہ کیفیت زیادہ

اُبھرتی اور زیادہ نمایاں ہوتی ہے اور کہانی اور اس کے فن کا تجزیہ کرنے والا بڑی شدّت سے یہ بات محسوس کرتا ہے کہ مصنف اور قاری کے رشتے کی یہ اہمیت کہانی میں جتنی واضح اور ناگزیر ہے، ادب کے دوسرے اصناف میں نہیں ——— اور اس سلسلے میں جب کیوں اور کیسے کا جواب سامنے آتا ہے تو فن کے بعض ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جن کی دل آویزی اور اثرانگیزی مُسلّم ہے۔

مصنّف کے تجربے کا اظہار اور ابلاغ جیسا کہ ظاہر ہے یک طرفہ اور یک جہتی عمل نہیں لیکن اس میں شبہ نہیں کہ اس کا نقطۂ آغاز قاری نہیں بلکہ مصنّف ہے۔ البتہ مصنّف اس رشتے کا آغاز کرتے ہوئے جس حد تک اس بات کا خیال رکھے گا کہ اُسے اپنے قاری کی توجہ کو اسیر کرنا ہے اسی حد تک یہ رشتہ استوار اور بامعنی بنے گا۔ یہی وجہ ہے کہ ہر طرح کی ادبی تخلیق میں عموماً اور کہانی کی تخلیق میں خصوصاً مصنّف کو بعض آداب برتنے پڑتے ہیں۔ کہانی کے مصنّف کی پہلی کوشش یہ ہوتی ہے کہ قاری کو اپنی طرف متوجہ کرے اور اس طرح متوجہ کرے کہ قاری اس توجہ کو اپنے وقت کا بہترین مصرف سمجھ کر کم از کم تھوڑی دیر کے لئے کسی اور چیز کی طرف متوجہ ہونے کی طرف مائل نہ ہو۔ قاری کو اپنی کہانی کی طرف متوجہ کر لینے کے بعد افسانہ گو (اس میں ناول نگار، افسانہ نگار اور داستان سرا سب شامل ہیں) کی دوسری کوشش یہ ہوتی ہے کہ قاری کی توجہ کو قائم رکھے اور اس کوشش میں کامیابی کے لئے

وہ کہانی میں کوئی ایسی صورت پیدا کرتا ہے کہ جس سے قاری کا جذبۂ تحیّر اُبھرتا ہے۔ اس جذبۂ تحیّر کو اُبھار کر اُسے قائم رکھنا اور اُسے شوق واشتیاق کی صورت دینا افسانہ نگار کے کام کا تیسرا مرحلہ اور اس کے آدابِ فن کا تیسرا جزو ہے۔ قاری کا یہی احساسِ تحیّر جو شوق، انتظار، بے یقینی، تذبذب اور اُمید و بیم کی ملی جلی کیفیتوں کی صورت اختیار کرتا رہتا ہے، اس کی مسرّت کی بنیاد اور مدار ہے۔ گویا مجموعی حیثیت سے افسانہ گو کا مقصود، سامع یا قاری کے لئے لطف و مسرّت کا ایک ایسا سامان مہیّا و فراہم کرنا ہے جو اسے تھوڑی دیر کے لئے اپنے گرد و پیش کی ہر چیز سے بے تعلق کر کے صرف کہانی کی فضا میں گم کر دے۔ قاری کی یہی گم گشتگی افسانہ گو کی سب سے بڑی کامیابی اور اس کے آدابِ فن کی پیروی و پابندی کا انعام ہے۔

کہانی کہنے اور کہانی سننے کے اس دو گونہ اور دو رخے عمل میں ظاہر ہے کہ مصنّف کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ قاری پر ایک خاص طرح کا ردِّ عمل پیدا کرے۔ اس ردِّ عمل کی نوعیت ہمیشہ ایک سی نہیں ہوتی۔ اور اس میں شبہ نہیں کہ ردِّ عمل کی نوعیت کا یہ فرق مصنّف کے تخلیقی عمل کی نوعیت میں بھی فرق پیدا کرتا ہے، لیکن اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ قاری کے ردِّ عمل میں مجموعی حیثیت سے قاری کے ارادے کو دخل نہیں ہوتا۔ اس خاموش ردِّ عمل میں اس کی حیثیت وہ فعالی حیثیت نہیں ہوتی جو افسانہ گو یا افسانہ نگار کی ہے۔ وہ متوجّہ

ہوتا ہے، اس میں تحیر، استعجاب، اشتیاق، تذبذب، امید، بیم اور ان سب کے مجموعی اثر سے بہجت و مسرت کی جو کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں اُن کے لئے اُسے کوئی ارادی کوشش نہیں کرنی پڑتی اور اس طرح یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مصنف اور قاری کے بدیہی، لابدی اور ناگزیر رشتے میں اس کے وجود کی حیثیت اہم ہونے کے باوجود بظاہر ثانوی اور فروعی ہے۔ اصل حیثیت مصنف کی ہے جو ولکی کولنز (Wikie-Collins) کے الفاظ میں انہیں ہنساتا انہیں رُلاتا اور انہیں انتظار اور تذبذب میں رکھتا ہے۔ ۵

افسانہ گوئی اور داستان سرائی کی ہزاروں برس کی تاریخ شاہد ہے کہ کہانی کہنے والوں نے ہمیشہ قاری کی اس ثانوی اور غیر فعالی حیثیت کو غلط معنی پہنا کر اپنے وجود اور شخصیت کو اس کے وجود اور شخصیت پر غالب کرنے اور حاوی رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اپنے آپ کو ایک بلند تر سطح پر متمکن کر کے قاری پر غرابت، اجنبیت، بے نیازی اور تحقیر کی نظر ڈالی ہے۔ اپنے آپ کو فہم، ذکا اور ذہانت اور فطانت کا امین اور سرمایہ دار جان کر اُسے کم فہمی بلکہ نافہمی کا مقام عطا کیا ہے۔ اس سے دوستانہ اور مشفقانہ مراسم قائم کرنے کے بجائے اس کے معاملات میں

---

۵ "Make them laugh, Make them cry, Make them wait."

واعظ و ناصح بلکہ محتسب بننے کو اپنا منصب خاص سمجھا ہے اور بعض اوقات اپنے فن کے وہ آداب برتتے ہوئے بھی جن میں قاری کی فطرت کے بعض تقاضوں کا پیش نظر رکھنا لازمی ہے، توازن و اعتدال کے حدود باقی نہیں رکھے ہیں اور قاری کے دل میں پیدا ہونے والے تذبذب اور شوق سے اتنا ناجائز فائدہ اُٹھایا ہے کہ مصنف کا عمل قاری کے لئے مسرت کے بجائے اذیت اور فرحت و شگفتگی کے بجائے تکدر و انقباض کا سبب بن گیا ہے۔ کبھی کبھی قاری کے اِن معصومانہ اور فطری میلانات سے مصنف اس حد تک ناجائز فائدہ اُٹھانے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کی فریب کاری آشکار ہو جاتی ہے اور قاری اس مسرت و لطف سے یکسر محروم ہو جاتا ہے جس کی آرزو اور جس کے حصول کا یقین اُسے کہانی کی طرف لاتا ہے۔

ہزاروں سال کی قصہ گوئی اور داستان سرائی میں مصنف کے رویے کے ایک خاص پہلو کی یہ تصویر نہ دلکش ہے نہ خوش آیند۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ کہانی کہنے والوں نے کہانی کہتے وقت اپنے قاری کے رشتے کو صرف اسی ایک انداز سے نہیں دیکھا۔ ان کا ایک عام انداز یہ بھی رہا ہے کہ انھوں نے قاری کے مزاج کی بعض خصوصیتوں کو پیش نظر رکھ کر محض ان کی خوشنودی کو اپنا مقصودِ آخر سمجھنے کی غلطی کی ہے اور اس طرح فن کی بارگاہ میں ایک ناقابلِ معافی مجرم ٹھہرے ہیں۔ ایک نقاد کا قول ہے کہ محض کسی روایت کی تقلید اور پیروی اور کسی ناس

سلفے کے قاری کی خوشنودی کا خیال فن کا آخری مطمح نظر نہیں جن مصنفوں نے بدنامی یا ناپسندیدگی کے خوف یا زیادہ سے زیادہ لوگوں کی داد و تحسین حاصل کرنے کے لئے اپنے فن کو ان کی پسند اور مرضی کے سانچوں میں ڈھالا ہے، وہ اپنے فن کے دشمن ہیں۔ اُنھوں نے اس کے ساتھ بے وفائی برتی اور غداری کی ہے اور اس طرح کی بے وفائی اور غداری قصہ گوئی کی صنف کی تاریخ میں کسی اور صنف کی تاریخ کے مقابلے میں یقیناً زیادہ واضح اور زیادہ عام ہے۔

مصنف اور قاری کے باہمی رشتے کی صحیح نوعیت یہ ہے کہ مصنف قاری کو ایک مشترک فنی عمل اور تجربے میں برابر کا شریک سمجھے اور اُسے ذہنی اور جذباتی اعتبار سے اپنا ہمسر سمجھ کر اُسے بغیر کسی تکلف اور حجاب کے اپنے تجربے میں شریک کرے۔ مصنف یہ نہ سمجھے کہ جو کہانی وہ سامع یا قاری کو سُنا رہا ہے یا پڑھنے کو دے رہا ہے، اس میں صرف سامع یا قاری کا فائدہ ہے، وہ صرف اس کی دلچسپی، لطف اور انبساط کا سرمایہ ہے یا وہ صرف اس کی اصلاح اور وسعتِ قلب و نظر کا سامان مہیا کرتی ہے۔ یہ سمجھنے کے بجائے کہ قاری اُس کا محتاج ہے، اُسے یہ سوچنا چاہیے کہ جس طرح اس نے قاری کی دلچسپی، انبساط، اصلاح، تعلیم و تربیت کی خاطر ایک فن پارے کی تخلیق کی ہے اور اس کے شوقِ خوابیدہ کو بیدار کر کے اسے تخیل و تصور کے ایک جہانِ دیگر کی سیر کرائی ہے۔ اسی طرح افسانہ گو بھی قاری کا محتاج ہے کہ قاری کے وجود اور اس

کے واضح اور فعّال تعاون کے بغیر نہ اس کی فطری خواہشِ اظہار کو تسکین ملتی ہے اور نہ اظہار کے اسالیب میں رنگینی اور دل نشینی پیدا ہوتی ہے۔

کہانی کہنے، کہانی سُنانے اور کہانی لکھنے کے فن میں جس طرح لکھنے والوں نے قاری کو ایک کمتر درجے کی مخلوق سمجھ کر اس کے ساتھ بزرگانہ، مربیانہ اور سرپرستانہ سلوک کیا ہے، اسی طرح قصہ گوئی کی تاریخ کے ہر دَور میں ایسے لکھنے والے بھی ہوئے ہیں جنہوں نے قاری کی ذہانت، اس کی خوش ذوقی اور اس کی تصوّر آفرینی کو ایک مسلّمہ حقیقت جان کر انھیں پوری بے تکلفی اور خلوص سے اپنے تجربے کا شریک بنایا ہے اور اس سے فنّی تخلیق کے عمل میں یوں تعاون طلب اور حاصل کیا ہے جیسے ضرورت مند وہ ہیں قاری نہیں، کسی فن پارے کی تخلیق اس کا نہیں خود قاری کا کارنامہ ہے۔

قاری کے متعلق افسانہ نگار کے یہ گوناگوں اور بعض حیثیتوں سے متضاد تصوّرات ہر زمانے میں عام رہے ہیں اور ہر زمانے میں ان تصوّرات اور ان کے پیدا کئے ہوئے رشتے کی نوعیت کہانی کے فن کو متاثر کرتی رہی ہے —— اور یہ اثر رشتے کی نوعیت کے اعتبار سے اچھا بھی ہے اور بُرا بھی۔ انگریزی قصہ گویوں نے اپنے قاری کو ہمسری کا مقام نہ دے کر بعض اوقات اپنے فن کو کس طرح نقصان پہنچایا ہے، اس کی مثالیں ہمیں بعض بہت معروف لکھنے والوں کے یہاں ملتی ہیں۔ مشہور انگریزی قصہ گو کپلنگ (Kipling) جو ایک سفّاکانہ اور غیر ہمدردانہ

بہ قانی نظام کا پروردہ اور اس کے تحکمانہ انداز کا خوگر اور شیدائی ہے، اپنے لہجے کو اس تحکم سے محفوظ نہیں رکھ سکا اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ کسی قیمت پر بھی اس تصور کو اپنے دل میں جگہ دینے کے لئے تیار نہیں کہ وہ اور اس کے قاری ایک ہی سطح کے افراد ہیں۔ وہ ایک حاکمانہ بلندی پر بیٹھ کر اپنے تجربات کچھ لوگوں کو سُناتا ہے اور ایسے لہجے اور انداز میں سُناتا ہے جو ایک حاکم، بلکہ استبداد پسند حاکم اپنے محکوم کے سامنے کے لئے روا رکھتا ہے۔ وہ قاری سے جو کچھ کہتا ہے یا جو کچھ اس کے لئے لکھتا ہے، چاہتا ہے کہ قاری جبراً و قہراً اُسے سُنے۔ کپلنگ کہانی جس نکتے کی وضاحت یا جس فلسفۂ حیات کے اظہار کے لئے لکھتا ہے، اُسے اسی تحکمانہ انداز سے منوانا چاہتا ہے جس کا استعمال اس کا سا فلسفۂ حیات رکھنے والے انسان کے لئے ناگزیر ہے۔ وہ کہانی پڑھنے والے کو نتائج اخذ کرنے کا موقع نہیں دیتا ــــــ وہ اس کے لئے خود نتیجے اخذ کرتا اور اُنہیں باربار دُہرا کر قاری کے ذہن پر نقش کرنا چاہتا ہے۔ اس طرح قاری کے ذہن پر جو چوٹ لگتی ہے اور اس کے دل میں جو زخم پڑتے ہیں، ان سے وہ قطعی بے خبر ہے اور شاید با خبر ہوتا بھی تو اُسے اہمیت نہ دیتا۔ اس سے مختلف اسباب کی بنا پر یعنی مصلحانہ جوش کی شدت کے تاثر سے نذیر احمد بھی اپنے قاری کے ساتھ عموماً اسی طرح کا سلوک روا رکھتے ہیں۔ ان کا یہ یقین کرنے کو جی ہی نہیں چاہتا کہ ان کا قاری ان کی کہی ہوئی باتوں سے خود ہی

موزوں نتیجے نکال سکتا ہے کہ وہ بات باربار دُہراتے اور ایسے انداز سے دُہراتے ہیں جیسے ان کا مخاطب کند ذہن بھی ہے اور نافہم بھی چنانچہ ان کی یہ تکرار، کپلنگ کی کہانیوں کی تکرار کی طرح پڑھنے والوں پر بار گزرتی ہے اور ان کا ردِ عمل عموماً مخاصمانہ ہوتا ہے، جو ظاہر ہے کہ فن کا سراسر زیاں ہے۔

ڈی۔ ایچ۔ لارنس موجودہ عہد کے ان چند ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں میں سے ایک ہے جنھوں نے ان دونوں اصناف کے فن کو ابدیت دی ہے، لیکن اُن کی وسعتِ نظر، ذہانت، زور، جوشں اور غیر فانی مصوری کی خصوصیات پر اس کے مزاج کی بعض کیفیتیں اس طرح چھا گئی ہیں کہ نقاد کبھی کبھی اُس کے ناولوں نے مستقبل کو (یہ بات افسانوں پر صادق نہیں آتی) مشتبہ نظر سے دیکھنے لگتے ہیں — لارنس کا ایک مخصوص فلسفہ حیات ہے (جیسا کہ ہر فن کار کا ہوتا ہے) اور اپنے ناولوں کو اس نے اس فلسفے کی تبلیغ کا ذریعہ بنا لیا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تبلیغی رویّہ اختیار کرنے سے پہلے اُس نے یہ فیصلہ کر لیا ہے کہ جن لوگوں میں وہ اپنے اس فلسفے کی تبلیغ کرنا چاہتا ہے، وہ فکری اور تخیلی اعتبار سے اس سطح تک نہیں پہنچتے جو اس کی اپنی سطح ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ناولوں میں ایک مبلّغ اور مصلح کی طرح ہمارے سامنے آتا ہے تو مبلّغوں اور مصلحوں سے زیادہ فلسفیوں کی سی باتیں کرتا ہے اور جب اُسے خود بخود شبہ ہونے لگتا ہے کہ اس

کی باتیں توجہ سے نہیں سُنی جارہی ہیں اور ان کا صحیح مطلب نہیں سمجھا جارہا ہے تو اُسے غصّہ آجاتا ہے۔ وہ اپنی بات چیخ چِلّا کر اور گلا پھاڑ کر کہنا شروع کر دیتا ہے اور اس کے باوجود اسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کی بات تاثیر سے خالی رہی تو وہ قاری کو دھکّے دے کر اپنی آنکھوں کے سامنے سے دُور ہٹا دیتا ہے۔ اس طرح اپنے آپے سے باہر ہو جانے والے لارنس نے کبھی کبھی اپنے قاری کے دل میں یقین پیدا کیا ہے کہ دیدہ و دانستہ اس کی اہانت کی جارہی ہے اور اس یقین کے بعد کہی ہوئی بات یا کہانی کا جو حشر ہوتا ہے، ظاہر ہے۔ ایسی تخلیق کا انجام سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ بے بسی اور بے کسی اسے ابدی نیند سُلا دے۔

اس طرح کی ایک نمایاں مثال ایچ۔ جی۔ ویلز کی ہے، جہاں ناول نگار نے اس تبختر اور خودسری کا مظاہرہ تو نہیں کیا جو کپلنگ اور لارنس کی تخلیقات میں ظاہر ہوتی ہے، لیکن قاری کی ایک فطری کمزوری سے یقیناً ضرورت سے زیادہ فائدہ اُٹھانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی عظیم کہانیوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے زندگی کے بے شمار محالات و ناممکنات کو ممکن کی سطح پر لاکر پڑھنے والوں کے لئے قابلِ یقین اور قابلِ قبول بنایا ہے۔ اس کی ناول نگاری اور افسانہ نگاری کے فن کا انحصار قاری کی تحیّر پسند اور حیرت پرست فطرت پر ہے۔ اس کے تخیل کی بے پایاں قوت نے قاری کی

اِس فطرت کے ساتھ ہر طرح کے کھیل کھیلے ہیں، اُسے اُبھارا ہے، اُسے دبایا ہے، اُسے مہمیز دی ہے، اُسے حسب دل خواہ جس مرحلے پر چاہا ہے آگے بڑھنے سے روکا ہے، اُسے گدگدایا ہے، اس کے چٹکیاں لی ہیں، اُسے ہنسا ہنسا کر رلایا اور رُلا رُلا کر ہنسایا ہے، اس پر کاری ضربیں لگائی ہیں، اس پر خنک مرہم رکھے ہیں اور جب چاہا ہے اس سے ناممکن کو ممکن بنا دینے کی خدمت لی ہے —— یہ سب کچھ اس کی عظمت کی نشانیاں ہیں، لیکن جذبۂ تحیّر کو اس عظیم فن کار نے کبھی کبھی اتنا عاجز اور پست کیا ہے اور اس کی فن کارانہ بازی گری کے سامنے اس کی کوئی حقیقت باقی نہیں رہی۔ وہ ایک بے جان کٹھ پتلی ہے کہ اُسے حسب دل خواہ تخیّل کے تاروں پر اِدھر سے اُدھر نچایا جا رہا ہے۔ یہ صورتِ حال بھی کسی نہ کسی انداز میں اپنی قوتوں کے مقابلے میں قاری کی صلاحیتوں کو بے حقیقت اور حقیر سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے۔

اب دو مثالیں اور —— چیخوف اور موپساں، جس طرح اب سے ستر اسّی برس پہلے کہانی کے شیدائیوں کے محبوب تھے، اسی طرح اب بھی ہیں۔ اور ان کی یہ محبوبی مستقبل میں بھی یقینی ہے، اس لئے کہ ان دونوں نے اپنی افسانہ گوئی کی بنیاد مصنف اور قاری کے اس رشتے پر رکھی ہے جس میں دونوں ایک دوسرے کو محبوب بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے نزدیک معزز و محترم بھی چیخوف

اور موپساں دونوں نے قاری کی اہمیت کو پوری طرح محسوس کرتے ہوئے اس کے ساتھ کسی طرح کی شعبدہ گری اور طلسم کاری سے کام نہیں لیا۔ ان کی کہانیوں کا موضوع زندگی اور اس کے حقائق ہیں۔ وہ حقیقت کو جس رنگ روپ میں دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں، اسی رنگ روپ میں اس پر کسی طرح کا پردہ ڈالے بغیر یا اُسے کسی سانچے میں ڈھالے بغیر فن کار کی طرح قاری کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ چیخوف اور موپساں ایک ایسی حقیقت اور صداقت کے مصور اور مفسر ہیں جو کبھی فرسودہ نہیں ہوتی۔ امتدادِ زمانہ سے اس میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ چیخوف اور موپساں دونوں اس صداقت کی مصوری کو اپنا مطمحِ نظر اسی لئے بناتے ہیں کہ ان میں سے کوئی اپنے قاری کو تحقیر کی نظر سے نہیں دیکھتا۔ بعض دوسرے لکھنے والوں کی طرح وہ قاری کو احمق سمجھ کر اس کی آنکھوں پر پردے نہیں ڈالنا چاہتے۔ دونوں کی نظر میں ان کے قاری میں اتنی ذہانت، ذکاوت اور تصور آفرینی ہے کہ اُن کی کہی ہوئی ادھوری بات کو پورا کر کے اس سے وہی نتیجے اخذ کر سکتا ہے جو افسانہ نگاروں کا مقصود ہیں۔ گو اس معاملے میں موپساں اور چیخوف میں مدارج کا فرق ہے۔

اپنے معاشرے کے افراد کے متعلق موپساں کی رائے مجموعی حیثیت سے کچھ بلند نہیں، اس لئے وہ اپنے افسانے کے قاری کو بھی ذہانت کا بلند مقام نہیں دیتا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی کہانیوں میں بات بلاواسطے

وسیلے کے زیادہ سیدھے سادے انداز میں کہی جاتی ہے۔ اس کی منطق زیادہ واضح اور مربوط ہوتی ہے۔ اس کی بنائی ہوئی تصویروں میں رنگوں کی جگہ خالی نہیں چھوڑی جاتی اور عموماً سبب اور نتیجے کا تعلق پیچیدار نہیں ہوتا۔ چیخوف کے دل میں اپنے قاری کی طرف سے اس طرح کی کسی بدگمانی کی گنجائش نہیں۔ اسے یقین ہے کہ وہ اس کے بنائے ہوئے خاکوں میں خالی جگہوں کو پُر کرنے اور اُس کی بنائی ہوئی ادھوری تصویروں میں رنگ بھر لینے کے اہل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی بیانیہ مصوری کی بنیاد عموماً رمز اور تصور آفرینی پر رکھی جاتی ہے۔

بعض اوقات چیخوف کے افسانوں پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ "ان میں کچھ واقع نہیں ہوتا" حالانکہ غور کیا جائے تو حقیقت یہ ہے کہ اس کے نازک افسانوں میں جو کچھ واقع ہوتا ہے یا جو کچھ پیش آتا ہے وہ صفحۂ قرطاس کی قیدوں یا ایک محدود منظر کی پابندیوں سے آزاد ہوتا ہے۔ واقعات پیش آتے ہوئے نظر نہیں آتے، لیکن ایک واضح اشارہ ان کے وجود کی طرف رہنمائی کرتا ہے اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کہانی ختم ہو جاتی ہے اور واقعہ برابر جاری رہتا ہے۔ کسی قاری کو اگر یہ واقعہ ہوتا ہوا نظر نہ آئے تو درحقیقت اس کی نظر، اس کے تصور اور اس کی بصیرت کی کوتاہی ہے۔ جس ذہانت اور تصور آفرینی کی توقع چیخوف اپنے قاری سے رکھتا ہے وہ اگر اس میں موجود ہو تو اس کی آنکھیں ایک ایسا منظر دیکھ سکتی ہیں جس میں وسعت بھی ہے اور گہرائی بھی، رنگینی

بھی ہے اور تاثیر بھی چیخوف اپنی بنائی ہوئی تصویروں میں خطوط اور رنگوں کے جو خالی مقامات چھوڑ دیتا ہے ان میں ہر طرح کے قاری کے لئے یہ آزادی ہے کہ وہ اپنے تصوّر، تخیل اور ذہانت کے مطابق اس کی تکمیل کرے۔ گویا چیخوف کی نظر انسانی ذہن وذکاوت کی بے پایاں صلاحیتوں پر ہے اور انہیں صلاحیتوں کے احترام اور تقدس نے اُسے رمز و کنایہ اور تصوّر کے احساس کا فن سکھایا ہے۔ چیخوف کی کہانی پڑھ کر ہمارے سامنے کردار کا جو نقش اُبھرتا ہے وہ کسی ایک خاص معاشرے کے فرد کا نہیں بلکہ عالمگیر انسانی برادری کی سیرت اور شخصیت کا نقش ہوتا ہے۔ کہانی میں کرداروں کے ساتھ جو کچھ پیش آتا ہے ہمارے دلوں میں صرف اسی کا گداز نہیں ہوتا بلکہ اس سے زیادہ ہمارے دل اس تصوّر سے پگھلتے ہیں جو کہانی ختم ہونے کے بعد کرداروں پر گزرتا نظر آتا ہے۔ اس طرح چیخوف کے دل میں انسان کی صلاحیتوں کا جو احترام ہے اس نے کہانی کے ایک ایسے فن کی تخلیق کی ہے جس میں قاری کی ذمّے داری بہت بڑھ جاتی ہے ممکن ہے کہ غیر سنجیدہ اور سطحی قاری اس فن پر ہنسیں لیکن جن میں چیخوف کے جذباتی گداز اور روحانی عظمت کا ساتھ دینے یا اس سے تعاون کرنے کی صلاحیت ہے وہ اُسے انسانیت کے مستقبل کا فن سمجھیں گے۔

دنیا کے ان چند ہمیشہ زندہ رہنے والے قصّہ گویوں کی مثالیں اس حقیقت کی طرف زیادہ واضح اشارہ کر رہی ہیں کہ کہانی کے مصنّف

اور قاری کے درمیان ایک ایسا رشتہ ہے جسے نہ کبھی نظر انداز کیا جاسکتا ہے اور نہ اس کی طرف سے غفلت برتی جاسکتی ہے۔ اس رشتے کی نوعیت گو ہمیشہ ایک سی رہتی ہے لیکن اس کا وجود کہانی کے وجود کا ایک ناگزیر عنصر ہے اور یہ ناگزیر عنصر اپنی نوعیت کے اعتبار سے کہانی کے فن کی نوعیت میں تبدیلیاں کرتا رہا ہے اور کرتا رہتا ہے۔ ہر زمانے میں کامیاب افسانہ نگار وہی ہوئے ہیں اور شہرت اور قبول کا اعزاز اور پائندگی و دوام کا شرف انہیں کے حصے میں آیا ہے جنہوں نے اپنے قاری کو محبوب اور محترم جانا ہے اور اُسے تحقیر کی نظر سے دیکھ کر اس کے جذبات کے ساتھ شعبدہ بازی سے کام نہیں لیا ہے۔ قاری کو فریب میں رکھنے والے قصہ گو اُسے الجھن اور پیچیدگی میں پھنسانے والے داستان سرا، اس کے جذبۂ تجسّس اور ذوق و شوق کو اپنا کھلونا بنانے والے شعبدہ باز نہ کہانی کے فن کے صحیح مظہر ہیں اور نہ اس کی روایات کے حقیقی پاسبان۔ اُن کی راہ خلوصِ فن کی راہ نہیں، اس لئے کہ ان کی نظر نے گویا کہانی کہنے اور کہانی سننے والے کے اس رشتے کی طرف سے آنکھیں بند کی ہیں جو فطرت کے قوانین کا پیدا کیا ہوا ہے۔

کہانی کے مصنف اور اس کے قاری کے رشتے کی اہمیت کی بنا چونکہ کہنے اور سُننے والے کے فطری تقاضوں اور ان تقاضوں کے اشتراک پر ہے اس لئے اس کی اہمیت ہمیشہ مسلم رہی ہے، لیکن زندگی کے موجودہ دور میں کہ انسانی فطرت اور اس کی نفسیاتی نزاکتوں کا علم بہت

عام ہو گیا ہے اس کی اہمیت اور اس اہمیت کے احساس میں نمایاں اضافہ ہوا ہے۔

BATES نے افسانہ نگاری کے جدید رجحانات کا تجزیہ کرتے ہوئے مصنّف اور قاری کے رشتے کے سلسلے میں بعض نکتے کی باتیں کہی ہیں۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے :۔

"اب سے ایک صدی پہلے قاری کو کمتر اور حقیر سمجھنے کا کھیل کھیلا جا سکتا تھا لیکن اب یہ ممکن نہیں رہا (خصوصیت سے مختصر افسانے میں)۔ عام قاری کی سطح اب خاصی بلند ہو گئی ہے۔ تعلیم، سفر، وسیع تر معاشری روابط، لباس، رہن سہن اور مذاق میں مدورجے کی یکسانی نے ان بیشمار چیزوں کو ہماری آنکھوں کے سامنے لا کر رکھ دیا ہے جو ایک صدی پہلے ہم سے بہت دور تھیں اور اس لئے ان کا صحیح تصوّر کرنے کے لئے ہم تفصیلی بیانات کے محتاج تھے۔ اب مصنف اور قاری دونوں تفصیلات کی روح فرسا محتاجی سے آزاد ہو گئے ہیں۔ اب صرف اشارے کنائے کافی ہیں"

کہانی کے مصنّف اور قاری کے رشتے کا یہ حقیقت پسندانہ تصور ان افسانوں اور ناولوں کا پیدا کیا ہوا ہے جس میں مصنّف عہدِ حاضر کے علمی، استقرائی، تجربی اور نفسیاتی رجحانات سے متاثر نظر آتا ہے۔ ہر جدید سائنٹیفک نظریات اور جمہوری ماحول نے ایک طرف تو قاری

تجربات میں وسعت پیدا کی ہے اور دوسری طرف اُسے اپنے گردوپیش کی زندگی پر غور و فکر اور تجزیئے اور تنقید کی نظر ڈالنے کا عادی بنا یا۔ اور ان پر اظہارِ خیال کی آزادی دی ہے یہی ذہنی کیفیت مصنف کی بھی ہے اور اس لئے ہمارے ناولوں اور افسانوں میں مشاہدے اور غور و فکر کی رُوح، تفصیلات اور جزئیات کی تلاش کا جذبہ، خارجی مشاہدات اور داخلی کیفیات کی موشگافی اور تجزیئے کا رجحان اور بے باکانہ تنقید کی جسارت کا میلان چھایا ہوا نظر آتا ہے اور افسانوی ادب میں مصنف اور قاری دونوں پوری طرح ہم آہنگ ہو کر زندگی کی تفسیر اور تنقید کا حق ادا کر رہے ہیں۔

مصنف اور قاری کے تجربات کی یکسانی، ہم آہنگی اور اشتراک نے ہمیشہ طوالت کے بجائے اختصار اور تفصیل و تشریح کے بجائے اشارے کنائے اور تصور آفرینی کی صورت اختیار کی ہے۔ موجودہ عہد کے ایک اور معروف ناول نگار ہنگوے نے ناول نگار اور قاری کے مشترک تجربات احساسات اور افکار و تخیلات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ناول نگار اپنے گوناگوں تجربات کے اندوختہ سرمائے سے، اپنے علم سے، اپنے تصور اور تخیل سے اور اپنے احساس سے اور ان سب کے اجتماع اور امتزاج سے واقعات اور کردار تخلیق اور تعمیر کرتا ہے، ان میں ایک فن کارانہ ترتیب پیدا کرتا ہے اور قاری کا مشترک تجربہ، تخیل، احساس اور فکر ناول نگار کی تخلیق کی ہوئی زندگی کو اپنی زندگی بنا دیتا ہے۔

ہمنگوے نے مصنف اور قاری کے تجربے کے اس مشترک سرمایہ کی بنیاد پر اپنی ناول نگاری کے لئے جو فن وضع کیا ہے، اُس کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اس فن کے اشاروں اور علامتوں کے ذریعے بعض باتیں لکھے بغیر بھی قاری کے ذہن اور قلب میں جاگزیں کر دیتا ہے۔ اس کا لکھا ہوا ایک جملہ بہ یک وقت کئی باتیں کہتا اور بتاتا ہے اور تفصیلات کے پیچیدہ اور طویل عمل میں اُلجھے بغیر وہ پڑھنے والے کے سامنے ایک ایسی فضا قائم کر دیتا ہے جس میں آنکھوں کو ایک منظر کی واضح تصویر بھی نظر آتی ہے اور دل کو ایک شدید احساس اور جذبے کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔ ہمنگوے نے اپنے معتدل اور منضبط فن کے ذریعے ناول نگار کو فنی نظم و ضبط کی جو تعلیم دی ہے وہ موجودہ عہد میں مصنف اور قاری کے تجربات کے ناگزیر اشتراک کا نتیجہ ہے۔ اپنے مشاہدات میں سے غیر ضروری تفصیلات کو خارج کرنا، جذبات کو اُبھارنے کے لئے مبالغہ آرائی سے کام نہ لینا اور محض حُسنِ ذوق اور حسنِ نظر کی تسکین کے لئے ادبی اور شاعرانہ بیانات، فنی شعبدہ بازیوں اور سحر طرازیوں کے استعمال سے اجتناب اور احتراز کرنا اس کے فنی ضبطِ نفس کے لوازم ہیں۔ اپنے فن کے متعلق اس کے مندرجہ ذیل الفاظ کو افسانوی فن کی موجودہ روش کی روح کہا جا سکتا ہے:۔

"افسانہ نگار جس چیز کے متعلق لکھ رہا ہے۔ اگر اُسے اس کا صحیح علم اور واقفیت ہے تو وہ آسانی سے ایسی چیزوں کو ترک کر سکتا ہے

جو اس کے قاری کے تجربات میں مشترک ہیں۔ اگر افسانہ نگار نے لکھتے وقت صداقت اور خلوص سے کام لیا ہے تو یقین ہے کہ قاری بھی اُنہیں اسی شدت سے محسوس کرے گا جس شدت سے مصنّف محسوس کرتا ہے، خواہ مصنّف اُنہیں بیان کرے یا نہ کرے۔"

ہمنگوے نے اپنے نظریات .... اور ان نظریات پر عمل کر کے جو پُر حیات اور مؤثر ناول لکھے، وہ لکھنے والوں کی نئی نسل کا صحیفۂ فن بن گئے۔ اس لئے کہ اُنہیں ان اصول کی پیروی میں موجودہ عہد کے قاری کے دل کی دھڑکن بھی سُنائی دی اور اس کے فکر و تخیّل کا وہ عکس بھی نظر آیا جس نے مصنّف اور قاری کو ایک ہی سطح پر لاکر کھڑا کیا اور ایک مشترک فنّی تجربے اور عمل کے دو ایسے عناصر بنائے ہیں جو ایک دوسرے کے پابند بھی ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ باہمی اثر پذیری اور اثر اندازی نے افسانے اور ناول کے فن کو ایک نیا مفہوم دیا ہے، ایک نئے معنی سے آشنا کیا ہے۔

کہانی کے اس نئے فن میں مصنّف کا کام یہ ہے کہ وہ ماحول اور انسان کے خارجی اور داخلی پہلوؤں کا دقّتِ نظر سے مشاہدہ اور مطالعہ کرے، اپنے مواد پر پوری غور و فکر صرف کرے، غور و فکر میں تخیّل کی رنگ آمیزی سے مشاہدے، مطالعے اور فکر کی پیدا کی ہوئی حقیقت سے ایک نئی حقیقت کی تخلیق کرے اور نفسیاتی تجزیے

اور فنّی حُسن انتخاب کی منزلوں سے گُزر کر قاری کے سامنے زندگی کی ایک ایسی تصویر لائے جس کے خطوط مبہم اور غیر واضح اور جس کے رنگ ہلکے اور غیر مرئی ہونے کے باوجود اتنے واضح اور شوخ ہوتے ہیں کہ قاری اُن کی مدد سے ایک مکمل تصویر بنا لیتا ہے جس کا ہر نقش اُبھرا ہوا ہوتا ہے اور ہر رنگ اپنے اپنے محل کے اعتبار سے موزوں، متناسب اور متوازن۔ موجودہ دَور کی کہانی کا فن صرف مصنّف کی کی ذات پر ختم نہیں ہو جاتا، بلکہ اس سے بھی بہت آگے قاری کی ذات پر جا کر اس کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس فن میں مصنّف کی ذات یا اس کی ادبی اور شاعرانہ موشگافی قاری کی نظر اور اس کے موضوع کے درمیان حائل نہیں ہوتی۔ مصنّف کہانی میں زندگی کی تفصیلات بیان کرنے کے بجائے اس کی تصویر کشی اور تفسیر کرتا ہے اور اس مصوّری اور تفسیر میں اشاروں کنایوں سے، رموز و علامات سے، بالواسطہ بیان اور عمل سے کام لیتا ہے۔ اس کے واقعات کہانی کی بندشوں میں ختم ہو کر نہیں رہ جاتے بلکہ اس کے ختم ہونے کے بعد بھی جاری رہتے ہیں۔ اس کے کردار کہانی میں جو کچھ کرتے دکھائے گئے ہیں، اس سے بھی زیادہ وہ کہانی کی چہار دیواری سے باہر نکل کر کرتے نظر آتے ہیں اور کہانی کی حدبندی کو توڑ کر واقعات اور کرداروں کا یوں ایک وسیع تر ماحول کی تخلیق کرنا صرف اس لئے ممکن ہے کہ قاری کی ذہانت، اس کے وسیع تر تجربات، اس کی فکری اور تخیلی صلاحیتوں،

اس کی نظر کی پردہ دری اور دروں بینی نے قاری کو محض قاری نہیں رکھا۔ وہ ایک وسیع تر مفہوم میں خود کہانی کا خالق ہے اور کہانی کے فنی تخلیقی عمل میں مصنف کے ساتھ اس درجہ وابستہ ہے اور اس کے فن پر اس حیرت انگیز حد تک اثر انداز ہے کہ قاری کی حیثیت سے بڑھ کر اس نے خالق کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ تخلیق میں مصنف اور قاری کے اس مکمل اشتراک نے افسانے کے فن کو اس مقام تک پہنچایا ہے، جہاں وہ اس سے پہلے کبھی نہیں پہنچا تھا۔

افسانہ گوئی کے ہر دور میں مصنف اور قاری کے اس رشتے کی اہمیت مسلم رہی ہے اور اثر اندازی اور اثر پذیری کا مشترک عمل مصنف اور قاری کو ایک دوسرے سے قریب لانے میں ممد و معاون رہا ہے۔ اس لئے کہ جب کہانی کہنے اور لکھنے والا یہ سوچتا ہے کہ قاری کو کیا چیز خوش کرتی ہے تو اپنی تخلیق سے پہلے وہ قاری کے تعاون کا طالب ہوتا ہے۔ قاری کا یہ تعاون کبھی مصنف کے لئے ایک ہمدردانہ نظر کی صورت اختیار کرتا ہے اور کبھی قاری کو اپنے اوپر وہی ذہنی اور جذباتی کیفیت طاری کرنی پڑتی ہے جس میں ڈوب کر مصنف نے اپنے فن پارے کی تخلیق کی ہے۔ کبھی وہ اسی مشترک جذبے کے تحت رومانیت کا پرستار بنتا ہے اور کبھی مثالیت کا دلدادہ اور کبھی اس حقیقت کا جویا جو اسے زندگی میں نہیں، صرف کہانی میں ملتی ہے۔ لیکن مصنف اور قاری کے اس مشترک عمل، مشترک جذبے اور مشترک احساس کو ہم آہنگ

ہونے کا ایسا موقع شاید کبھی نہیں ملا جتنا موجودہ زمانے کے مشترک خارجی اور داخلی تجربات کے اشتراک اور ہم آہنگی کی بدولت ملا ہے۔

۱۵

اچھی کہانی

پچھلے بابوں میں ہم نے افسانے کی فنی حقیقت اور اصلیت کا جائزہ لیا اور اس مقبولِ خاص و عام صنف کے مختلف فنی پہلوؤں سے بحث کی۔ افسانہ کیا ہے ؟ اچھا افسانہ لکھنے کے لئے افسانہ نگار کو موضوع کی تلاش اور مواد کی فراہمی میں کتنی ذہنی کاوش اور تخیلی اور فکری سرگرمی سے کام لینا پڑتا ہے۔ پلاٹ کسے کہتے ہیں ؟ اچھے پلاٹ کی کیا کیا خصوصیتیں ہیں ؟ افسانے کی سُرخی ، اس کی ابتدا اور خاتمہ اور اس کی فنی ترتیب سے صحیح اثرات اور نتیجے پیدا کرنے کے لئے کن فنی نزاکتوں سے کام لینے کی ضرورت ہے ؟ افسانہ لکھنے کے کون کون سے طریقے رائج ہیں اور ان میں سے کون سا کس طرح کے افسانے کے لئے زیادہ موزوں ہے ؟ افسانہ نگار کے اسلوب اور اس کے نقطۂ نظر کو افسانے کی گہرائی اور اُس کی تاثیر میں کیا اہمیت حاصل ہے ؟ ان سوالات

اور ان سے پیدا ہونے والے اور بہت سے مسائل پر گفتگو کرنے کے بعد خود بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اچھا افسانہ کن عناصر سے مل کر بنتا ہے۔ کون سی چیز افسانے کی تاثیر میں کمی کر دیتی ہے اور کس چیز سے اس کے اثر میں اضافہ ہوتا ہے۔ پھر بھی کتاب کے آخر میں مختصر طور پر یہ بحث بے محل نہیں کہ اچھی کہانی کی کیا کیا خصوصیتیں ہیں اور ساری باتوں کو چھوڑ کر اگر افسانہ نگار ان باتوں پر غور و فکر کرے اور اچھے لکھنے والوں کے افسانے دیکھ کر اس بات کا اندازہ لگائے کہ انہوں نے یہ خصوصیتیں پیدا کرنے کے لئے کن کن باریکیوں سے مدد لی ہے تو بہت سی الجھنیں خود بخود دور ہو سکتی ہیں۔ اچھے افسانے کی سب سے ضروری اور اہم خصوصیت یہ ہے کہ افسانہ نگار شروع سے آخر تک اس میں لہجے اور انداز کی ہم آہنگی قائم رکھے۔ اس کا جذبۂ خاص، اس کی روح اور مرکزی خیال ایسی چیزیں ہیں جن پر افسانہ نگار کو پہلے سے غور و فکر کر کے اپنے تخیل میں صفائی پیدا کرنی پڑتی ہے۔ جب تک تخیل میں صفائی اور وضاحت نہیں ہوگی کوئی سلیقے کی بات کہنی ممکن ہی نہیں۔ افسانہ نگار کسی خاص مقصد سے افسانہ لکھنا چاہتا ہے۔ اس مقصد میں گہری تاثیر پیدا کر کے افسانہ پڑھنے والے کو اپنا ہم خیال بنانے کا جذبہ اس کی ساری کوششوں کی بنیاد ہے۔ جب تک یہ مقصد افسانہ نگار کے ذہن میں واضح نہ ہو وہ اسے افسانے میں بھی واضح نہیں کر سکتا اور جب تک افسانے کے مرکزی خیال میں وضاحت اور یقین شامل نہ ہو

اُسے کسی مؤثر انداز میں بیان کرنا ممکن نہیں۔ اسی لئے عموماً کہا جاتا ہے کہ افسانہ نگار کا انداز اس کے موضوع اور مقصد سے پیدا ہوتا ہے۔ ہر نیا موضوع اور نیا مقصد ایک نئے انداز اور نئے لہجے کا طالب ہوتا ہے اور اسی لئے مختلف افسانوں میں افسانہ نگار کو اپنے لہجے اور انداز میں تبدیلی کرنی پڑتی ہے۔ کبھی اسے شگفتہ بیانی سے کام لینا پڑتا ہے، کبھی لہجے میں سنجیدگی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، کبھی طنزیہ انداز ہی سب سے زیادہ موزوں اور مناسب نظر آتا ہے۔ کبھی ہمدردانہ یا واعظانہ طرز ہی افسانے کو زیادہ بامقصد اور پُر تاثیر بناتا ہے۔

افسانہ نگار ایک فن کار ہے اور اُسے اپنے مقصد کو کسی نہ کسی پردے میں چھپا کر ہی دوسروں کے سامنے لانا ہوتا ہے۔ انداز اور لہجے کا یہ فرق ہی مقصد کا پردہ ہے۔ یہ پردہ نہ ہو تو افسانے میں فنونِ لطیفہ کی سی نزاکت باقی نہ رہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگار کے انداز کو افسانے میں اتنی اہمیت دی جاتی ہے اور افسانے میں اس کی ہم آہنگی پیدا کرنا زور دینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ افسانہ نگار افسانے کے موضوع اور مقصد کو سامنے رکھ کر غور و فکر سے کام لے اور موضوع اور مقصد کی مناسبت سے لہجے اور انداز کا تعین کرے۔ اس تعین کے بعد اب اس کا فنی فریضہ ہے کہ سارے افسانے میں اسی انداز اور لہجے پر قائم رہے۔ شگفتگی، سنجیدگی، طنز، مزاح، ہمدردی ان میں سے ہر ایک کا لہجہ اور انداز میں الگ الگ کام اور الگ

الگ حصّہ ہے۔ افسانہ نگار یہ طے کرے کہ کس موقع پر ان میں سے
کسی چیز کی مدد سے افسانہ فن کی حیثیت سے سب سے کامیاب
ہو سکتا ہے تو اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ افسانے کے شروع
سے آخر تک اپنے فیصلے پر قائم رہے۔ لہجے اور انداز کی یہی یکسانی
اور ہم آہنگی افسانے کے فن کا اہم تقاضا ہے۔

یکسانی اور ہم آہنگی کے لفظ غلط فہمی پیدا کرتے ہیں۔ اس لئے
یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ لہجے یا انداز کی یکسانی اور ہم آہنگی
کا مطلب یہ نہیں کہ کہانی میں سرے سے تنوع غائب ہی ہو جائے۔
تنوع ہی فن کی رنگینی کی جان ہے۔ افسانے میں بھی اس کے بغیر کام
نہیں چل سکتا۔ اس میں لچک نہیں پیدا ہوتی جو کامیاب افسانے
کا ایک ضروری جزو ہے۔ افسانے میں کرداروں سے، پلاٹ سے
اور اس کی فنّی ترتیب سے تنوع اور رنگینی پیدا کی جاتی ہے۔ ان
میں سے ہر چیز کا اپنا الگ الگ کام ہے لیکن یہ سب کے سب
مل کر ایک مجموعی تاثر پیدا کرتے ہیں، اس لئے ان میں سے کسی ایک
کو دوسرے پر اس درجہ غالب نہیں آجانا چاہیئے کہ دوسرے کی ہستی
فنا ہو جائے اور مجموعی تاثر میں اُسے جو حصّہ لینا ہے اس میں کمی آجائے
مجموعی تاثر اسی صورت میں ممکن ہے کہ افسانے کے مختلف حصّے اپنی
حدود میں رہیں، ان میں وہی صحیح توازن ہو جو ایک کو دوسرے کا
مددگار بناتا ہے۔ اگر ایک حصّہ دوسرے پر غالب آجائے گا تو جہاں

ایک طرف پڑھنے والے کی توجہ اصل مقصد کی طرف سے ہٹ جائے گی وہاں دوسری طرف افسانے کا مجموعی اثر بھی زائل ہوجائیگا۔ اس لئے جب لہجے یا انداز کی ہم آہنگی کا ذکر کیا جاتا ہے تو اس کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ افسانہ نگار تنوع اور رنگینی کا خون کرکے قاعدے اور اصول کو پتھر کی لکیر بنالے اور اس سے ہٹنے کا نام نہ لے۔ مقصد صرف یہ ہے کہ افسانے کا مرکزی خیال، اس کا بنیادی حس یا جذبہ لہجے کے نیچے نہ دب جائے۔ افسانے میں اختلافات ہوں لیکن یہ اختلافات بھی اس کی یک رنگی میں ممد ثابت ہوں۔ سرتاسر حزنیہ کہانی میں مزاح کی ہلکی سی چاشنی حزن کو اور زیادہ گہرا بنادیتی ہے۔ یاس اور قہقہے ساتھ ساتھ ہوں تو یاس کا اثر اور دیرپا اور یقینی بن جاتا ہے ـــــــ بشرطیکہ یاس کا جذبہ قہقہوں کی گونج میں دب کر نہ رہ جائے۔ یک رنگی اور یکسانی میں اختلاف اور تضاد سے مدد لینے کے لئے فنی توازن کا خیال سب سے پہلی چیز ہے۔ اس کے بغیر فن کھلونا اور تماشا بن جاتا ہے اور افسانہ نگار کو اسے تماشا بننے سے بچانا ہے۔ اُسے لہجے اور انداز میں اپنی شخصیت کا رنگ بھر کے اُسے قومی مزاج سے ہم آہنگ رکھنا ہے۔ لہجے میں اپنی شخصیت اور قومی شخصیت دونوں کو نمایاں ہونا چاہیئے۔ اگر افسانہ نگار کو ان دونوں شخصیتوں کے وجود کا صحیح احساس ہے تو اس کے لہجے اور انداز میں اس یک رنگی کا پیدا ہونا دشوار نہیں، جس کا تقاضا فن کی تاثیر کی

طرف سے ہوتا ہے۔

افسانہ نگار میں فنی تناسب کا صحیح احساس نہ ہو تو انفرادی اور قومی شخصیتوں کے احساس کے باوجود لہجے اور انداز میں یکسانی اور یک رنگی نہیں پیدا ہوتی۔ اس لئے اچھی کہانی کی دوسری خصوصیت صحیح تناسب کو بتایا گیا ہے۔ ترتیب کا تناسب فن کی ہر تخلیق کا جوہر ہے جس طرح انسانی اعضا میں باہمی تناسب اُسے حُسن کا پیکر بناتا ہے اُسی طرح کسی فنی تخلیق کے مختلف حصوں میں باہمی تناسب اُسے حسین و جمیل بناتا ہے، افسانے میں اس کے پلاٹ، پلاٹ میں آنے والے کردار، افسانے کی فنی ترتیب، اس ترتیب کے مختلف مناظر، تمہید، منتہا، خاتمے کی اپنی اپنی جگہ ہے۔ یہ سب چیزیں مل کر افسانے کو افسانہ بناتی ہیں اور اس کے مجموعی تاثر کو یقینی بنانے اور اس کے مقصد کو قائم رکھنے میں حصہ لیتی ہیں، اس لئے ان میں سے ہر ایک کو افسانے کے مقصد اور اس کے مجموعی تاثر کا تابع رہنا چاہیئے۔ ان سب کی حیثیت ایک حاکم کے سامنے محکوم کی سی ہے جو اپنی خدمت کی بجاآوری کے بعد کسی چیز میں دخیل نہیں ہو سکتا۔ ہر ایک کے سپرد جو خدمت ہے وہ اُسے انجام دیتا ہے، اسے دوسرے کی خدمت سے کوئی تعلق نہیں۔ ایک کا دائرۂ عمل دوسرے کے دائرۂ عمل میں دخل انداز نہیں ہوتا اور اس طرح گو ہر ایک اپنا اپنا کام کرتا ہے۔ پھر بھی ان سب کے الگ الگ راستے ایک خاص نظامِ زندگی کو اس کے مقررہ

راستے پر باقاعدگی کے ساتھ چلنے میں مدد دیتے ہیں۔ یہی حال افسانے کے مختلف حصوں کا ہے۔ ان سب کے عمل کا دائرہ ایک دوسرے سے مختلف ہے، پھر بھی ان سب کا عمل مل جل کر افسانے کو ایک خاص نہج میں لے جانے میں ممد و معاون ثابت ہوتا ہے۔ اگر ان میں سے کسی ایک کے عمل میں فرق پیدا ہو جائے، کوئی ایک اپنی مقررہ حدوں سے باہر نکل جائے تو افسانے کے راستے میں ایک رکاوٹ پیدا ہو جائے گی اور وہ کبھی اپنی منزلِ مقصود پہ نہیں پہنچ سکتا۔ دائرۂ عمل کا اختلاف ایک خاص قسم کا اتحاد پیدا کرتا ہے اور اتحاد میں افسانے کی تاثیر اور مقصد کی فنی تکمیل کا راز پنہاں ہے۔ بہت سے افسانے اپنی انفرادی خوبیوں کے لحاظ سے فن کی بہترین مثالیں پیش کرتے ہیں۔ ان کی تفصیلوں میں مصوّر کے موقلم کے سارے نقوش کا تیکھا پن ہوتا ہے۔ ان کے کردار کسی ماہرِ نفسیات کے باریک مطالعے اور تجربے کی کسوٹیوں پر پورے اُترتے ہیں۔ بیان میں ادبیت ہے، شگفتگی ہے، مزاح کی چاشنی ہے، طنز ہے، لطیف تشبیہیں اور استعارے ہیں، لیکن افسانہ نگار نے کہیں جوش سے مغلوب ہو کر ان میں سے کسی ایک چیز پر اتنا زور دے دیا ہے کہ اس خاص چیز کا حُسن باقی چیزوں کے حُسن کو ماند کر دیتا ہے۔ ایک کی چمک دمک کے آگے باقی سب چیزیں دھیمی اور مدھم نظر آتی ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ یہ حُسن افسانے کے مجموعی حُسن میں داغ لگا دیتا ہے اور افسانہ فن

اور تاثیر کا ایک ایسا عیب بن جاتا ہے جس کا علاج خود افسانہ نگار کے پاس بھی نہیں ہوتا۔

— ختم شد —